ВИДЕТЬ

Синее, синее поднималось, поднималось и падало.
Острое, тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало.
Во всех углах загремело.
Густо-коричневое повисло будто на все времена.
Будто. Будто.
Шире расставь руки.
Шире. Шире.
И лицо твое прикрой красным платком.
И может быть, оно еще вовсе не сдвинулось:
сдвинулся только ты сам.
Белый скачок за белым скачком.
И за этим белым скачком опять белый скачок.
И в этом белом скачке белый скачок. В каждом
белом скачке белый скачок.
Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное:
в мутном-то оно и сидит.
Отсюда все и начинается..........
.....................Треснуло........

Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленое, белое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатления эти начались с трех лет моей жизни. Эти цвета я видел на разных предметах, стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвета.

Срезали с тонких прутиков спиралями кору так, что в первой полосе снималась только верхняя кожица, во второй и нижняя. Так получались трехцветные лошадки: полоска коричневая (душная, которую я не очень любил и охотно заменил бы другим цветом), полоска зеленая (которую я особенно любил и которая даже и увядши сохраняла нечто обворожительное) и полоска белая, то есть сама обнаженная и похожая на слоновую кость палочка (в сыром виде необыкновенно пахучая — лизнуть хочется, а лизнешь — горько, — но быстро в увядании сухая и печальная, что мне с самого начала омрачало радость этого белого).

Мне помнится, что незадолго до отъезда моих родителей в Италию (куда ехал трехлетним мальчиком и я) родители моей матери переехали на новую квартиру. И помнится, квартира эта была еще совершенно пустая, то есть ни мебели в ней не было, ни людей. В комнате средней величины висели только совершенно одни часы на стене. Я стоял тоже совершенно один перед ними и наслаждался белым циферблатом и написанной на нем розой пунцово-красной глубины.

Вся Италия окрашивается двумя черными впечатлениями. Я еду с матерью в черной карете через мост (под ним вода — кажется, грязно-желтая): меня везут во Флоренции в детский сад. И опять черное: ступени в черную воду, а на воде страшная черная длинная лодка с черным ящиком посредине — мы садимся ночью в гондолу.

Большое, неизгладимое влияние имела на все мое развитие старшая сестра моей матери, Елизавета Ивановна Тихеева, просветленную душу которой никогда не забудут соприкасавшиеся с нею в ее глубоко альтруистической жизни. Ей я обязан зарождением моей любви к музыке, сказке, позже к русской литературе и к глубокой сущности русского народа. Одним из ярких детских, связанных с участием Елизаветы Ивановны, воспоминаний была оловянная буланая лошадка из игрушечных скачек — на теле у нее была охра, а грива и хвост были светло-желтые. По приезде моем в Мюнхен, куда я отправился тридцати лет, поставив крест на всей длинной работе прежних лет, учиться живописи, я в первые же дни встретил на улицах совершенно такую же буланую



лошадь. Она появляется неуклонно каждый год, как только начнут поливать улицы. Зимой она таинственно исчезает, а весной появляется точно такой, какой она была год назад, не постарев ни на волос: она бессмертна.

И полусознательное, но полное солнца обещание шевельнулось во мне. Она воскресила мою оловянную буланку и привязала узелком Мюнхен к годам моего детства. Этой буланке я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. Ребенком я много говорил по-немецки (мать моей матери была немка). И немецкие сказки моих детских лет ожили во мне. Исчезнувшие теперь высокие, узкие крыши на Promenadeplatz, на теперешнем Lenbachplatz, старый Schwabing и в особенности Au, совершенно случайно открытая мною на одной из прогулок по окраинам города, превратили эти сказки в действительность. Синяя конка сновала по улицам, как воплощенный дух сказок, как синий воздух, наполнявший грудь легким радостным дыханием. Ярко-желтые почтовые ящики пели на углах улиц свою громкую песню канареек. Я радовался надписи «Kunstmühle», и мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, и в городе сказки. Из этих впечатлений вылились позже написанные мною картины из Средневековья. Следуя доброму совету, я съездил в Rothenburg o. T. Неизгладимо останутся в памяти бесконечные пересадки из курьерского поезда в пассажирский, из пассажирского в крошечный поездок местной ветки с заросшими травою рельсами, с тоненьким голоском длинношейного паровичка, с визгом и погромыхиванием сонных колес и со старым крестьянином (в бархатном жилете с большими филигранными серебряными пуговицами), который почему-то упорно стремился поговорить со мной о Париже и которого я понимал с грехом пополам. Это была необыкновенная поездка —

будто во сне. Мне казалось, что какая-то чудесная сила, вопреки всем законам природы, опускает меня все ниже, столетье за столетьем в глубины прошедшего. Я выхожу с маленького (какого-то ненастоящего) вокзала и иду лугом в старые ворота. Ворота, еще ворота, рвы, узкие дома, через узкие улицы вытягивающие друг к другу головы и углубленно смотрящие друг другу в глаза, огромные ворота трактира, отворяющиеся прямо в громадную мрачную столовую, из самой середины которой тяжелая, широкая, мрачная дубовая лестница ведет к номерам, узкий мой номер и застывшее море ярко-красных покатых черепитчатых крыш, открывшееся мне из окна. Все время было ненастно. На мою палитру садились высокие круглые капли дождя.

Трясясь и покачиваясь, они вдруг протягивали друг другу руки, бежали друг к другу, неожиданно и сразу сливались в тоненькие, хитрые веревочки, бегавшие проказливо и торопливо между красками или вдруг прыгавшие мне за рукав. Не знаю, куда девались все эти этюды. Только раз за всю неделю на какие-нибудь полчаса выглянуло солнце. И ото всей этой поездки осталась всего одна картина, написанная мною — уже по возвращении в Мюнхен — по впечатлению. Это «Старый Город». Он солнечен, а крыши я написал ярко-красные — насколько сил хватило.

В сущности, и в этой картине я охотился за тем часом, который был и будет самым чудесным часом московского дня. Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Недолго продолжается эта картина: еще несколько минут — и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все краснее, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой по-

трясающий всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фисташковые, пламенно-красные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь, — бешено зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или allegretto голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобная торжествующему крику забывшего весь мир «аллилуйя», белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника.

Эти впечатления повторялись каждый солнечный день. Они были радостью, потрясавшей до дна мою душу.

И одновременно они были и мучением, так как и искусство вообще, и в частности мои собственные силы представлялись мне такими бесконечно слабыми в сравнении с природой. Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны — и одинаково велики, а значит, и одинаково сильны. Эта разгадка, руководящая нынче моими работами, такая простая и естественно прекрасная, избавила меня от ненужных мук ненужных стремлений, владевших мною

вопреки их недостижимости. Она вычеркнула эти муки, и радость природы и искусства поднялась во мне на неомрачимые высоты. С той поры мне дана была возможность беспрепятственно упиваться обоими этими мировыми элементами. К наслаждению присоединилось чувство благодарности.

Эта разгадка освободила меня и открыла мне новые миры. Все «мертвое» дрогнуло и затрепетало. Не только воспетые леса, звезды, луна, цветы, но и лежащий в пепельнице застывший окурок, выглядывающая из уличной лужи терпеливая, кроткая белая пуговица, покорный кусочек коры, влекомый через густую траву муравьем в могучих его челюстях для неизвестных, но важных целей, листок стенного календаря, к которому протягивается уверенная рука, чтобы насильственно вырвать его из теплого соседства остающихся в календаре листков, — все явило мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит. Так ожила для меня и каждая точка в покое и в движении (линия) и явила мне свою душу. Этого было достаточно, чтобы «понять» всем существом, всеми чувствами возможность и наличность искусства, называемого нынче в отличие от «предметного» «абстрактным».

Но тогда, в давно ушедшие времена моего студенчества, когда я мог отдавать живописи лишь свободные часы, я все же, вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст «хор красок» (так выражался я про себя), врывавшийся мне в душу из природы. Я делал отчаянные усилия выразить *всю силу* этого звучания, но безуспешно.

В то же время в непрерывном напряжении держали мою душу и другие, чисто человеческие потрясения, так что не было у меня спокойного часа. Это было время создания общестуденческой организации, целью которой было объединение студенчества

не только одного университета, но и всех русских, а в конечной цели и западноевропейских университетов. Борьба студентов с коварным и откровенным уставом 1885 года продолжалась непрерывно. «Беспорядки», насилия над старыми московскими традициями свободы, уничтожение уже созданных организаций властями, замена их новыми, подземный грохот политических движений, развитие инициативы* в студенчестве непрерывно приносили новые переживания и делали душу впечатлительной, чувствительной, способной к вибрации.

К моему счастью, политика не захватывала меня всецело. Другие и различные занятия давали мне случай упражнять необходимую способность углубления в ту тонко материальную сферу, которая зовется сферой «отвлеченного». Кроме выбранной мною специальности (политической экономии, где я работал под руководством высокоодаренного ученого и одного из редчайших людей, каких я встречал в жизни, профессора А. И. Чупрова) меня то последо-

---

* Инициатива, или самодеятельность, одна из ценных сторон (к сожалению, слишком мало культивируемая) жизни, втиснутой в твердые формы. Всякий (личный или корпоративный) поступок богат последствиями, так как он потрясает крепость жизненных форм, безотносительно — приносит ли он «практические результаты» или нет. Он творит атмосферу критики привычных явлений, своей тупой привычностью все больше делающих душу негибкой и неподвижной. Отсюда и тупость масс, на которую более свободные души непрерывно горько жалуются. Специально художественные корпорации должны были бы снабжаться возможно гибкими, непрочными формами, более склонными поддаваться новым потребностям, чем руководствоваться «прецедентами», как это было доселе. Всякая организация должна пониматься только как переход к большей свободе, лишь как еще неизбежная связь, но все же снабженная той гибкостью, которая исключает торможение крупных шагов дальнейшего развития. Я не знаю ни одного товарищества или художественного общества, которое в самое короткое время не стало бы организацией против искусства, вместо того чтобы быть организацией для искусства.

вательно, а то и одновременно захватывало: римское право (привлекавшее меня тонкой своей сознательной, шлифованной «конструкцией», но в конце концов не удовлетворившее мою славянскую душу своей слишком схематически холодной, слишком разумной и негибкой логикой), уголовное право (задевшее меня особенно и, быть может, слишком исключительно в то время новой теорией Ломброзо), история русского права и обычное право (которое вызывало во мне чувства удивления и любви, как противоположение римскому праву, как свободное и счастливое разрешение сущности применения закона)*, соприкасающаяся с этой наукой этнография (обещавшая мне открыть тайники души народной).

Все эти науки я любил и теперь думаю с благодарностью о тех часах внутреннего подъема, а может быть, и вдохновения, которые я тогда пережил. Но часы эти бледнели при первом соприкосновении с искусством, которое только одно выводило меня за пределы времени и пространства. Никогда не дарили меня научные занятия такими переживаниями, внутренними подъемами, творческими мгновениями.

Но силы мои представлялись мне чересчур слабыми для того, чтобы признать себя вправе пренебречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мне в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно

* С сердечной признательностью вспоминаю я полную истинной теплоты и горячности помощь профессора А. Н. Филиппова (тогда еще приват-доцента), от которого я впервые услышал о полном человечности принципе «глядя по человеку», положенном русским народом в основу квалификации преступных деяний и проводившемся в жизнь волостными судами. Этот принцип кладет в основу приговора не *внешнюю* наличность действия, а качество *внутреннего* его источника — души подсудимого. Какая близость к основе искусства!

мрачна, мои работы ценились, и я решился сделаться ученым. В избранной же мною политической экономии я любил, кроме рабочего вопроса, только чисто отвлеченное мышление. Практическая сторона учения о деньгах, о банковых системах отталкивала меня непреоборимо. Но приходилось считаться и с этой стороной.

К тому же времени относятся два события, наложившие печать на всю мою жизнь. Это были: французская импрессионистская выставка в Москве — и особенно «Стог сена» Клода Моне — и постановка Вагнера в Большом театре — «Лоэнгрин».

До того я был знаком только с реалистической живописью, и то почти исключительно русской, еще мальчиком глубоко впечатлялся «Не ждали», а юношей несколько раз ходил долго и внимательно изучать руку Франца Листа на репинском портрете, много раз копировал на память Христа Поленова, поражался «Веслом» Левитана и его ярко писанным отраженным в реке монастырем и т. п. И вот сразу увидел я в первый раз *картину*. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тем более был не в силах сделать из пережитого таких на мой теперешний взгляд простых выводов. Но что мне стало совершенно ясно — это не подозревавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои смелые мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как

необходимый элемент картины. В общем же во мне образовалось впечатление, что частица моей Москвы-сказки все же уже живет на холсте*.

«Лоэнгрин»** же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокие басы и прежде всего духовые инструменты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал «мой час». Но совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощью, чем это мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такие же силы, как музыка. И невозможность самому устремиться к отысканию этих сил была мучительна.

У меня часто не было сил вопреки всему подчинять свою волю долгу. И я поддался слишком сильному искушению.

---

* «Проблема света и воздуха» импрессионистов не особенно меня занимала. Мне всегда казалось, что умные разговоры на эту тему имеют мало общего с искусством. Позже мне представлялась гораздо более значительной теория неоимпрессионистов, в конце концов оперировавшая вопросом *воздействия краски* и отказавшаяся от обсуждения воздуха. Все же я чувствовал сначала глухо, а потом и сознательно, что всякая теория, основанная на почве внешних средств (а таковы преимущественно теории вообще), является лишь единичным случаем, наряду с которым одновременно может существовать и много других. Еще позже я понял, что внешнее, не рожденное внутренним, мертворожденно.

** Лишь позже почувствовал я всю сладкую сентиментальность и поверхностную чувственность этой самой слабой оперы Вагнера. Другие же его оперы (как «Тристан», «Кольцо») еще долгие годы силою своею и самобытной выразительностью держали в плену мое чувство критики. Я нашел объективное для нее выражение в своей статье «О сценической композиции», напечатанной впервые по-немецки в 1913 г. (в «Der Blaue Reiter», изд. Р. Пипера, Мюнхен).

Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и на ощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой.

Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности, то есть ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению. Мой отец* рано заметил мою любовь к жи-

* Мой отец в течение всей моей жизни с необыкновенным терпением относился ко всем моим прихотям и перескакиваниям с одного поприща на другое. Он стремился с самого начала развивать во мне самостоятельность: когда мне не минуло еще десяти лет, он привлек самого меня, насколько это было возможно, к выбору между классической гимназией и реальным училищем. Многие долгие годы он — несмотря на свои скорее скромные средства — чрезвычайно щедро поддерживал меня материально. При моих переходах с одного пути на другой он говорил со мной как старший друг и в самых важных обстоятельствах не употреблял ни тени насилия надо мною. Принципом его воспитания было полное доверие и дружеское ко мне отношение. Он знает, как полон я благодарности к нему.

вописи и еще в мое гимназическое время пригласил учителя рисования. Ясно помню, как мил мне был самый материал, какими привлекательными, красивыми и живыми казались мне краски, кисти, карандаши, моя первая овальная фарфоровая палитра, позже завернутые в серебряную бумажку угольки. И даже самый запах скипидара был такой обворожительный, серьезный и строгий, запах, возбуждающий во мне и теперь какое-то особое, звучное состояние, главным элементом которого является чувство ответственности. Многие уроки, вынесенные мною из сделанных ошибок, живы во мне и нынче. Еще совсем маленьким мальчиком я раскрашивал акварелью буланку в яблоках; все уже было готово, кроме копыт. Помогавшая мне и в этом занятии тетя, которой надо было отлучиться из дому, советовала мне не трогать этих копыт без нее, а дождаться ее возвращения. Я остался один со своим неоконченным рисунком и страдал от невозможности положить последние — и такие простые — пятна на бумагу. Мне думалось, что ничего не стоит хорошенько начернить копыта. Я набрал, сколько сумел, черной краски на кисть. Один миг — и я увидел четыре черных, чуждых бумаге, отвратительных пятна на ногах лошади. Позже мне так понятен был страх импрессионистов перед черным, а еще позже мне пришлось серьезно бороться со своим внутренним страхом, прежде чем я решался положить на холст чистую черную краску. Такого рода несчастья ребенка бросают длинную, длинную тень через многие годы на последующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску с значительно другим чувством, чем чистые белила.

Дальнейшими, особенно сильными впечатлениями моего студенческого времени, также определенно сказывавшимися в течение многих лет, были: Рембрандт в петербургском Эрмитаже и поездка моя

в Вологодскую губернию, куда я был командирован Московским обществом естествознания, антропологии и этнографии. Моя задача была двоякого рода: изучение у русского населения обычного уголовного права (изыскание в области примитивного права) и собирание остатков языческой религии у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей.

Рембрандт меня поразил. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии (и напомнившие мне сейчас же вагнеровские трубы), открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также — с особою яркостью — повышение этой силы при помощи сопоставления, то есть по принципу противоположения. Было ясно, что каждая большая плоскость сама по себе вовсе не является сверхъестественной, что каждая из них сейчас же обнаруживает свое происхождение от палитры, но что эта самая плоскость через посредство другой, ей противоположенной плоскости получает несомненно сверхъестественную силу, так что происхождение ее от палитры на первый взгляд представляется невероятным. Но мне не было свойственно спокойно вводить замеченный прием в собственные работы. К чужим картинам я бессознательно становился так, как теперь становлюсь к природе: они вызывали во мне почтительную радость, но оставались мне все же чужими по своей индивидуальной ценности. С другой же стороны, я чувствовал довольно сознательно, что деление это у Рембрандта дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатление, что его картины длительны, а это объяснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала *одну* часть, а потом *другую*. Со временем я понял,

что это деление присваивает живописи элемент ей будто бы недоступный — *время**.

В писанных мною лет двенадцать, пятнадцать тому назад в Мюнхене картинах я пытался использовать этот элемент. Я написал всего три-четыре такие картины, причем мне хотелось ввести в каждую их составную часть «бесконечный» ряд от первого впечатления скрытых красочных тонов. Эти тона должны были быть первоначально (и особенно в темных частях) совершенно *запрятанными*** и открываться углубившемуся, внимательному зрителю лишь со *временем* — вначале неясно и будто бы крадучись, а потом получать все бóльшую и бóльшую, все растущую, «жуткую» силу звучания. К великому моему изумлению, я заметил, что пишу в принципе Рембрандта. Горькое разочарование, болезненные сомнения в собственных силах, в особенности сомнения найти свои средства выражения охватили меня. Вскоре мне представились также и слишком дешевыми способы подобного воплощения моих в ту пору любимых элементов скрытого времени, жутко таинственного.

---

* Простой род употребления времени.

** К этому времени относится моя привычка записывать отдельные являвшиеся мне мысли. Так, как бы сама собою — для меня почти незаметно — образовалась книга «О духовном в искусстве». Заметки накапливались в течение по крайней мере десяти лет. Одной из первых заметок о красочной красоте была следующая: «живописная прелесть должна с особою силой привлекать зрителя, но одновременно она призвана скрывать глубоко запрятанное содержание». Под этим разумелось живописное содержание, но не в чистой его форме (как понимаю я его теперь), а чувство или чувства художника, живописно им выражаемые. В ту пору еще живо было во мне заблуждение, что зритель идет с открытой душой навстречу картине и ищет в ней родственную ему речь. Такие зрители и на самом деле существуют (что вовсе не заблуждение), но они редки, как крупинки золота в песке. Существуют даже такие зрители, которые отдаются произведениям и черпают из произведений, независимо от того, родственен ли им по духу язык их или нет.

В ту пору я работал особенно много, часто до глубокой ночи, пока не овладевала мною усталость до физической тошноты. Дни, когда мне не удавалось работать (как бы редки они ни были), казались мне потерянными, легкомысленно и безумно растраченными. При мало-мальски сносной погоде я ежедневно писал этюды в старом Швабинге, тогда еще не слившемся вполне с городом. В дни разочарования в работе в мастерской и в композиционных попытках я писал особенно упорно пейзажи, волновавшие меня, как неприятель перед сражением, в конце концов бравший надо мною верх: редко удовлетворяли меня мои этюды даже частично, хотя я иногда и пытался выжать из них здоровый сок в форме картин. Все же блуждание с этюдником в руках, с чувством охотника в сердце казалось мне менее ответственным, нежели картинные мои попытки, уже и тогда носившие характер — частью сознательный, частью бессознательный — поисков в области композиции. Самое слово *композиция* вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать «Композицию». В неясных мечтах неуловимыми обрывками рисовалось передо мною подчас что-то неопределенное, временами пугавшее меня своею смелостью. Иногда мне снились стройные картины, оставлявшие по себе при пробуждении только неясный след несущественных подробностей. Раз в жару тифа я видел с большою ясностью целую картину, которая, однако, как-то рассыпалась во мне, когда я выздоровел. Через несколько лет, в разные промежутки, я написал «Приезд купцов», потом «Пеструю жизнь», и, наконец, через много лет в «Композиции 2» мне удалось выразить самое существенное этого бредового видения, что я сознал, однако, лишь недавно. С самого начала уже одно слово «композиция» звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как

легкомысленно зачастую с ним обращаются. При писании этюдов я давал себе полную волю, подчиняясь даже «капризам» внутреннего голоса. Шпахтелем я наносил на холст штрихи и шлепки, мало думая о домах и деревьях и поднимая звучность отдельных красок, насколько сил хватало. Во мне звучал предвечерний московский час, а перед моими глазами развертывалась могучая, красочная, в тенях глубоко грохочущая скала мюнхенского цветового мира. Потом, особенно по возвращении домой, глубокое разочарование. Краски мои казались мне слабыми, плоскими, весь этюд — неудачным усилием передать силу природы. Как странно было мне слышать, что я утрирую природные краски, что эта утрировка делает мои вещи непонятными и что единственным моим спасением было бы научиться «преломлению тонов». Это было время увлечения рисунком Каррьера и живописью Уистлера. Я часто сомневался в своем «понимании» искусства, старался даже насильственно убедить себя, заставить себя полюбить этих художников. Но туманность, болезненность и какое-то сладковатое бессилие этого искусства снова меня отталкивали, и я снова уходил к своим мечтам звучности, полноты «хора красок», а со временем и композиционной сложности. Мюнхенская критика (частью, и особенно при моих дебютах, относившаяся ко мне благосклонно)*

* И теперь признают многие критики дарование за моими старыми картинами, что и служит в большинстве случаев отличным доказательством их слабости. В позднейших, и в частности в последних, они усматривают заблуждение, тупик, падение моей живописи, а часто и обман, что и служит в большинстве случаев отличным доказательством все увеличивающейся силы этих картин. Опытность и годы развивают безразличие к этого рода оценкам. Там и здесь прорывающиеся хвалебные гимны моей живописи (которым суждено звучать все громче) уже лишены силы волновать меня, как это было во время моих дебютов: художественная критика газет и даже журналов никогда не создавала «общественного мнения», а всегда создавалась им. А именно это-то

объясняла мое «красочное богатство» «византийскими влияниями». Русская же критика (почти без исключения осыпавшая меня непарламентскими выражениями) находила либо что я преподношу России западно-европейские (и там уже даже устарелые) ценности в разбавленном виде; либо что я погибаю под вредным мюнхенским влиянием. Тогда я впервые увидел, с каким легкомыслием, незнанием и беззастенчивостью оперируют большинство критиков. Это обстоятельство служит объяснением тому хладнокровию, с которым выслушивают самые злостные о себе отзывы умные художники.

Склонность к «скрытому», к «запрятанному» помогла мне уйти от вредной стороны народного искусства, которое мне впервые удалось увидеть в его естественной среде и на собственной его почве во время моей поездки в Вологодскую губернию. Охваченный чувством, что еду на какую-то другую планету, проехал я сначала по железной дороге до Вологды, потом несколько дней по спокойной, самоуглубленной Сухоне на пароходе до Усть-Сысольска, дальнейший же путь пришлось совершить в тарантасе через бесконечные леса, между пестрых холмов, через болота, пески и отшибающим с непривычки внутренности «волоком». То, что я ехал совсем один, давало мне неизмеримую возможность беспрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя. Днем было часто жгуче жарко, а почти беззакатными ночами так холодно, что даже тулуп, валенки и зы-

---

мнение достигает ушей художника значительно раньше газетных столбцов. Но, думается мне, и само это мнение с твердостью и определенностью угадывается самим художником задолго до его образования. В какую бы сторону ни ошибались вначале (а иногда в течение многих, многих лет) и это мнение, и создаваемая им критическая оценка, художник *в общем* всегда знает в пору своей зрелости цену своему искусству. И ужасна должна быть художнику не внешняя его недооценка, а внешняя его переоценка.

рянская шапка, которые я получил на дорогу через посредство Н. А. Иваницкого*, подчас оказывались не вполне достаточными, и я с теплым сердцем вспоминаю, как ямщики иногда вновь покрывали меня съехавшим с меня во сне пледом. Я въезжал в деревни, где население с желто-серыми лицами и волосами ходило с головы до ног в желто-серых же одеждах или белолицое, румяное с черными волосами было одето так пестро и ярко, что казалось подвижными двуногими картинами. Никогда не изгладятся из памяти большие, двухэтажные, резные избы с блестящим самоваром в окне. Этот самовар был здесь не предметом «роскоши», а первой необходимостью: в некоторых местностях население питалось почти исключительно чаем (иван-чаем), не считая ясного, или яшного (овсяного), хлеба, не поддающегося охотно ни зубам, ни желудку,— все население ходило там со вздутыми животами. В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам луб-

---

* Благородный отшельник города Кадникова, секретарь земской управы, не встречавший интереса в России и печатаемый в Германии ботаник и зоолог, автор серьезных этнографических изысканий и... организатор земской эксплуатации роговых кустарных изделий, выхваченных им из беспощадных рук скупщиков. Впоследствии Н. А. было предложено интересное и выгодное положение в Москве, но он в последнюю минуту отказался: у него не было духу покинуть свое скромное внешне и такое значительное внутренне дело. Во время этой поездки мне не раз случалось встречать одиноких и действительно самоотверженных делателей будущей России, счастливой уже и этой стороной в пестрой ее сложности. Среди них не последнее место занимали сельские священники.

ки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, а перед ними красно теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквах, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл. Разумеется, внутренне эти переживания окрашивались совершенно друг от друга различно, так как и вызывающие их источники так различно друг от друга окрашены: Церковь! Русская церковь! Капелла! Католическая капелла!

Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такой силой, что самый предмет в них *растворялся*. Так же как и некоторые другие, и это впечатление дошло до моего сознания гораздо позже.

Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя *в картину* так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся.

Иногда мне это удавалось: я видел это по лицу некоторых зрителей. Из бессознательно-нарочитого воздействия живописи на расписанный предмет, который получает таким путем способность к саморастворению, постепенно все больше вырабатывалась моя способность не замечать предмета в картине, его, так сказать, прозевывать. Гораздо позже, уже в Мюнхене, я был однажды очарован в собственной моей мастерской неожиданным зрелищем. Сумерки надвигались.

Я возвращался домой с этюда, еще углубленный в свою работу и в мечты о том, как следовало бы работать, когда вдруг увидел перед собой неописуемо прекрасную, пропитанную внутренним горением картину. Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой загадочной картине, совершенно непонятной по внешнему содержанию и состоявшей исключительно из красочных пятен. И ключ к загадке был найден: это была моя собственная картина, прислоненная к стене и стоявшая на боку. Попытка на другой день при дневном свете вызвать то же впечатление удалась только наполовину: хотя картина стояла так же на боку, но я сейчас же различал на ней предметы, не хватало также и тонкой лессировки сумерек. В общем, мне стало в этот день бесспорно ясно, что предметность вредна моим картинам.

Страшная глубина, ответственная полнота самых разнообразных вопросов встала передо мной. И самый главный: в чем должен найти замену отринутый предмет? Опасность орнаментности была мне ясна, мертвая обманная жизнь стилизованных форм была мне противна.

Часто я закрывал глаза на эти вопросы. Иногда мне казалось, что эти вопросы толкают меня на ложный, опасный путь. И лишь через много лет упорной работы, многочисленных осторожных подходов, все новых бессознательных, полусознательных и все более ясных и желанных переживаний, при все развивавшейся способности внутренне переживать художественные формы в их все более и более чистой, отвлеченной форме, пришел я к тем художественным формам, над которыми и которыми я теперь работаю и которые, как я надеюсь, получат еще гораздо более совершенный вид.

Очень много потребовалось времени, прежде чем я нашел верный ответ на вопрос: чем должен быть заменен предмет? Часто, оглядываясь на свое прошлое, я с отчаянием вижу длинный ряд лет, потребо-

вавшихся на это решение. Тут я знаю только одно утешение: никогда я не был в силах применять формы, возникавшие во мне путем логического размышления, не путем чувства. Я не умел выдумывать форм, и видеть чисто головные формы мне мучительно. Все формы, когда бы то ни было мною употребленные, приходили ко мне «сами собою»: они то становились перед глазами моими совершенно готовыми — мне оставалось их копировать, — то они образовывались в счастливые часы уже в течение самой работы. Иногда они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне. Эти внутренние созревания не поддаются наблюдению: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновения, то целые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры.

Но как по силе напряжения, так и по его качеству эти «подъемы» весьма разнообразны. Лишь опыт может научить их свойствам и способам их использования. Мне пришлось тренироваться в умении держать себя на вожжах, не давать себе безудержного хода, править этими силами. С годами я понял, что работа с лихорадочно бьющимся сердцем, с давлением в груди (а отсюда и с болью в ребрах), с напряжением всего тела не дает безукоризненных результатов: за *таким* подъемом, во время которого чувство самоконтроля и самокритики минутами даже вовсе исчезает, следует неминуемо скорое падение. Такое утрированное состояние может продолжаться в лучшем случае несколько часов, его может хватить на небольшую рабо-

ту (оно отлично эксплуатируется для эскизов или тех небольших вещей, которые я называю «импровизациями»), но его ни в каком случае не достаточно для больших работ, требующих подъема ровного, напряжения упорного и не ослабевающего в течение целых дней. Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокие высоты со стремительностью и силой. Но художник правит талантом. Быть может, с другой стороны, — только частично и случайно — художник в состоянии вызывать в себе искусственно эти подъемы. Но ему дано квалифицировать род наступающего помимо его воли подъема, опыт многих лет дает возможность как задержать в себе такие моменты, так временно совершенно подавить их, с тем чтобы они почти наверное наступили позже. Но полная точность, разумеется, невозможна и здесь. Все-таки относящиеся к этой области опыт и знание являются одним из элементов «сознательности», «расчета» в работе, которые могут быть обозначены и другими именами. Несомненно, что художник должен знать свое дарование до тонкости и, как хороший купец, не давать залеживаться ни крупинке своих сил. Каждую их частицу он шлифует и оттачивает до той последней возможности, которая определена ему судьбою*.

Эта выработка, шлифовка дарования требует значительной способности к концентрации, ведущей, с

---

* Часто обсуждаемая нервность, наследие XIX века, породившая целый ряд небольших, хотя и прекрасных произведений во всех областях искусства и не давшая почти ни одного большого и внутренне и внешне, надо думать, уже на исходе. Мне кажется, что время новой внутренней определенности, духовного «знания», становится все ближе, а оно-то только и может дать художникам всех искусств то необходимое длительное напряжение в равновесии, ту уверенность, ту силу над самим собою, которые являются необходимой, лучшей, неизбежной почвой для произведений большой внутренней сложности и глубины.

другой стороны, к ущербу других способностей. Это мне пришлось испытать и на себе. Я никогда не обладал так называемой хорошей памятью: с самого детства не было у меня способности запоминать цифры, имена, даже стихи. Таблица умножения была истинным мучением не только для меня, но и для моего приходившего в отчаяние учителя. Я и до сих пор не победил этой непобедимой трудности и навсегда отказался от этого знания. Но в то время, когда еще было можно заставлять меня набираться ненужных мне знаний, моим единственным спасением была память зрения. Насколько хватало моих технических знаний, я мог вследствие этой памяти еще в ранней юности записывать до́ма красками картины, особенно поразившие меня на выставке. Позже пейзажи, писанные по воспоминанию, удавались мне иногда больше, нежели писанные прямо с натуры. Так я написал «Старый Город», а потом целый ряд немецких, голландских, арабских темперных рисунков.

Несколько лет тому назад совершенно неожиданно я заметил, что эта способность пошла на убыль. Вскоре я понял, что нужные для постоянного наблюдения силы направились — вследствие повысившейся способности к сосредоточению — на другой путь, ставший для меня гораздо более важным, необходимым. Способность углубления во внутреннюю жизнь искусства (а стало быть, и моей души) настолько увеличилась в силе, что я проходил подчас мимо внешних явлений, не замечая их, что прежде было совершенно невозможно.

Насколько я могу судить, сам эту способность к углублению я не навязал себе извне — она жила во мне и до того органической, хотя и эмбриональной жизнью. А тут просто пришла ее пора, и она стала развиваться, требуя и моей помощи упражнениями.

Лет тринадцати или четырнадцати на накопленные деньги я наконец купил себе небольшой полиро-

ванный ящик с масляными красками. И до сегодня меня не покинуло впечатление, точнее говоря, переживание, рождаемое из тюбика выходящей краской. Стоит надавить пальцами — и торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубоко серьезно, с кипучей шаловливостью, со вздохом облегчения, со сдержанным звучанием печали, с надменной силой и упорством, с настойчивым самообладанием, с колеблющейся ненадежностью равновесия выходят друг за другом эти странные существа, называемые красками,— живые сами в себе, самостоятельные, одаренные всеми необходимыми свойствами для дальнейшей самостоятельной жизни и каждый миг готовые подчиниться новым сочетаниям, смешаться друг с другом и создавать нескончаемое число новых миров. Некоторые из них, уже утомленные, ослабевшие, отвердевшие, лежат тут же подобно мертвым силам и живым воспоминаниям о былых, судьбою не допущенных возможностях. Как в борьбе или сражении, выходят из тюбиков свежие, призванные заменить собою старые ушедшие силы. Посреди палитры особый мир остатков уже пошедших в дело красок, блуждающих на холстах, в необходимых воплощениях, вдали от первоначального своего источника. Это — мир, возникший из остатков уже написанных картин, а также определенный и созданный случайностями, загадочной игрой чуждых художнику сил. Этим случайностям я обязан многим: они научили меня вещам, которых не услышать ни от какого учителя или мастера. Нередкими часами я рассматривал их с удивлением и любовью. Временами мне чудилось, что кисть, непреклонной волей вырывающая краски из этих живых красочных существ, порождала особое музыкальное звучание. Мне слышалось иногда шипение смешиваемых красок. Это было похоже на то, что можно было, наверное, испытывать в таинственной лаборатории полного тайны алхимика.

Как-то мне довелось услышать, что один известный художник (не помню, кто именно) выразился так: «Когда пишешь, то на один взгляд на холст должно приходиться полвзгляда на палитру и десять взглядов на натуру». Это было красиво сказано, но мне скоро стало ясно, что для меня эта пропорция должна быть другой: десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру. Именно так выучился я борьбе с холстом, понял его враждебное упорство в отношении к моей мечте и наловчился насильственно его этой мечте подчинять. Постепенно я выучился не видеть этого белого, упорного, упрямого тона холста (или лишь на мгновение заметить его для контроля), а видеть вместо него те тона, которым суждено его заменить, так в постепенности и медленности выучивался я то тому, то другому.

Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением*. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание.

Так сделались внутренними событиями душевной жизни эти впечатления от красок на палитре, а также и тех, которые еще живут в тюбиках, подобные могущественным внутренне и скромным на вид людям, внезапно в нужде открывающим эти до того скрытые силы и пускающим их в ход. Эти переживания сделались со временем точкой исхода мыслей и идей, дошедших до

* В противоположность немецкому, французскому, английскому короткому слову это длинное русское слово как бы отпечатлело в себе всю историю произведения — длинную и сложную, таинственную и с призвуками «божественной» предопределенности.

моего сознания уже, по крайней мере, лет пятнадцать тому назад. Я записывал случайные переживания и лишь позже заметил, что все они стояли в органической связи между собою. Мне становилось все яснее, я все с большею силой чувствовал, что центр тяжести искусства лежит не в области «формального», но исключительно во внутреннем стремлении (содержании), повелительно подчиняющем себе формальное. Мне нелегко было отказаться от привычного взгляда на первенствующее значение стиля, эпохи, формальной теории и душою признать, что качество произведения искусства зависит не от степени выраженного в нем формального духа времени, не от соответствия его признанному безошибочным в известный период учению о форме, а совершенно безотносительно от степени силы внутреннего желания (= содержания) художника и от высоты выбранных им и именно ему нужных форм. Мне стало ясно, что, между прочим, и самый «дух времени» в вопросах формальных создается именно и исключительно этими полнозвучными художниками — «личностями», которые подчиняют своей убедительностью не только современников, обладающих менее интенсивным содержанием или только внешним дарованием (без внутреннего содержания), но и поколениями веками позже живущих художников. Еще один шаг — потребовавший, однако, так много времени, что мне совестно об этом думать, — и я пришел к выводу, что весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базисе внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном все известные теоретические законы и границы. И только в последние годы я научился наконец с любовью и радостью наслаждаться «враждебным» моему личному искусству «реалистическим» искусством и безразлично и холодно проходить мимо «совершенных по форме» произведений, как будто родственных мне по духу. Но теперь я знаю, что «совершенство» это

только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот. Обвороженный по неопытности глаз скоро остывает, а временно обманутая душа скоро отворачивается. Предложенное мною мерило обладает той слабой стороной, что оно — «бездоказательно» (особенно в глазах тех, кто лишен сам не только активного, творческого, но и пассивного содержания, то есть в глазах обреченных оставаться на поверхности формы, неспособных углубляться в неизмеримость содержания). Но великое Помело Истории, сметающее сор внешности с духа внутреннего, явится и тут последним, неумытным судьей*.

Так постепенно мир искусства отделялся во мне от мира природы, пока наконец оба мира не приобрели полную независимость друг от друга.

Тут мне вспоминается один эпизод из моего прошлого, бывший источником моих мучений. Когда, будто вторично рожденный, я приехал из Москвы в Мюнхен, чувствуя вынужденный труд за спиной своей и видя перед лицом своим труд радости, то вскоре

---

* В наших современниках еще так силен принцип l'art pour l'art в его поверхностном смысле, душа их еще так засорена этим «как» в искусстве, что они способны верить ходовому теперь утверждению: природа есть только предлог для выражения художественного, сама по себе она не существенна в искусстве. Именно только привычка поверхностного переживания формы могла до такой степени заглушить душу, что она может не слышать звучания какого-нибудь, хотя бы и второстепенного, элемента в произведении. Мне кажется, что благодаря уже наступившему *внутреннему* — душевному перевороту нашей совершенно особенной эпохи скоро это поистине «безбожное» отношение к искусству если и не изменится во всем своем объеме, то есть в массе художников и «публики», то все же перейдет на более и в этой массе здоровую почву. У многих же проснется их живая и лишь временно приглушенная душа. Развитие душевной восприимчивости и смелости в *собственных* переживаниях — главнейшие, неизбежные к тому условия. Этому сложному вопросу я посвятил жестко-определенную статью «О форме в искусстве» в «Der Blaue Reiter».

уже натолкнулся на ограничение своей свободы, сделавшее меня хотя только временно и с новым обликом, но все же опять-таки рабом, — работа с модели.

Я увидел себя в знаменитой в ту пору, битком набитой школе живописи Антона Ашбе*. Две, три «модели» позировали для головы и для нагого тела. Ученики и ученицы из разных стран теснились около этих дурнопахнущих, безучастных, лишенных выразительности, а часто и характера, получающих в час от 50 до 70 пфеннигов явлений природы, покрывали осторожно, с тихим, шипящим звуком штрихами и пятнами бумагу и холст и стремились возможно точно воспроизвести анатомически, конструктивно и характерно этих им чуждых людей. Они старались пересечением линий отметить расположение мускулов, особыми штрихами и плоскостями передать лепку ноздри, губы, построить всю голову «в принципе шара» и не задумывались, как мне казалось, ни минуты над искусством. Игра линий нагого тела иногда очень меня интересовала. Подчас она меня отталкивала. Некоторые позы некоторых тел развивали противное мне выражение линий, и мне приходилось копировать его, насилуя себя. Я жил в почти непрерывной борьбе с собою. Только выйдя опять на улицу, вздыхал я снова свободно и нередко поддавался искушению «удрать» из школы, чтобы побродить с этюдником и по-своему

---

* Антон Ашбе, славянин по происхождению, был даровитым художником и человеком редких душевных качеств. Многие из его бесчисленных учеников учились у него безвозмездно. На просьбу поработать у него даром он неизменно отвечал: «Работайте, только как можно больше!» Его личная жизнь была, вероятно, очень несчастной. Можно было слышать, но не видеть его смеющимся: губы его в смехе только немножко раздвигались, глаза оставались печальными. Не знаю, известна ли кому-нибудь тайна его жизни. А смерть его была так же одинока, как и жизнь: он умер совершенно один в своей мастерской. Несмотря на его очень крупный заработок, после него осталось всего несколько тысяч марок. Вся мера его щедрости открылась только по его смерти.

отдаться природе на окраинах города, в его садах или на берегах Изара. Иногда я оставался дома и пытался на память, либо по этюду, либо просто отдаваясь своим фантазиям, иногда порядочно-таки уклонявшимся от «натуры», написать что-нибудь по своему вкусу.

Хотя и не без колебания, но все же я счел себя обязанным заняться анатомией, для чего, между прочим, добросовестно прослушал даже целых два курса. Во второй раз мне посчастливилось записаться на полные жизни и темперамента лекции профессора Мюнхенского университета Moillet, которые он читал специально для художников*. Я записывал лекции, срисовывал препараты, нюхал трупный воздух. И всегда, но как-то только полусознательно, пробуждалось во мне странное чувство, когда приходилось слышать о прямом отношении анатомии к искусству. Мне казалось это странным, почти обидным.

Но скоро стало мне ясно, что каждая «голова», как бы ни показалась она вначале «безобразна», являет собою совершенную красоту. Без ограничений и оговорок обнаруживающийся в каждой такой голове естественный закон конструкции придает ей эту красоту. Часто, стоя перед такой «безобразной» головой, я повторял про себя: «Как умно». Именно нечто бесконечно умное говорит из каждой подробности: например, каждая ноздря пробуждает во мне то же чувство признательного удивления, как и полет дикой утки, связь листа с веткой, плавающая лягушка, клюв

* А не для художниц: женщины не допускались на эти лекции, так же как и в академии, что так осталось и до сегодня. Даже в частных школах всегда бывал женоненавистнический элемент. Так и у нас после «собачьей революции» (раньше ученики приходили в мастерскую с собаками, что по постановлению самих же учеников было позже запрещено) было немало охотников произвести «бабью революцию» — «выкинуть баб вон». Но сторонников этой «революции» оказалось недостаточно, и милая эта мечта осталась в области несбывшихся желаний.

пеликана. То же чувство красиво-умного сейчас же проснулось во мне и во время лекций Moillet.

Впоследствии я понял, что по этой же причине все безобразное целесообразно и в произведении искусства — прекрасно.

Тогда же я чувствовал только смутно, что предо мной открывается тайна особого мира. Но не в моих силах было связать этот мир с миром искусства. Посещая Старую Пинакотеку, я видел, что ни один из великих мастеров не исчерпал всей глубины красоты и разумности природной лепки: природа оставалась непобедимой. Временами мне чудился ее смех. Но гораздо чаще она представлялась мне отвлеченно «божественной»: она творила *свое* дело, шла *своими* путями к *своим* целям, исчезающим в далеких туманах, она жила в *своем* царстве, бывшем, как это ни странно, вне меня. В каком же отношении стоит к ней искусство?

Несколько товарищей увидели у меня как-то мои внешкольные работы и поставили на мне печать «колориста». Не без ехидства прозвали меня некоторые из них «пейзажистом». И то и другое не было мне приятно, тем более что я сознавал их правоту. Действительно, в области краски я был гораздо больше «дома», нежели в рисунке. Один из очень мне симпатичных товарищей сказал мне в утешение, что колористам часто не дается рисунок. Но это не уменьшало моего страха перед грозящим мне бедствием, и я не знал, какими средствами от него найти спасение.

Тогда Франц Штук был «первым немецким рисовальщиком», и я отправился к нему, запасшись только школьными моими работами. Он нашел многое плохо нарисованным и посоветовал мне проработать еще год над рисунком, а именно в академии. Я был смущен: мне казалось, что, не выучившись в два года рисунку, я уже никогда ему не научусь. К тому же я провалился на академическом экзамене. Но это обстоятельство меня, впрочем, более рассердило, чем обескуражило: одобре-

ны профессорским советом* были даже рисунки, которые я с полным правом мог назвать бездарными, глупыми и лишенными всяких знаний. После годичной работы дома я во второй раз отправился к Штуку — на этот раз только с эскизами картин, написать которые у меня не хватило уменья, и с несколькими пейзажными этюдами. Он принял меня в свой «живописный» класс и на вопрос о моем рисунке ответил, что он очень выразителен. Но при первой же моей академической работе он самым решительным образом запротестовал против моих крайностей в краске и советовал мне поработать некоторое время и для изучения формы только черной и белой краской. Меня приятно поразило, с какой любовью он говорил об искусстве, об игре форм и об их переливании друг в друга, и я почувствовал к нему полную симпатию. Так как я заметил, что он не обладает большой красочной восприимчивостью, то и решил учиться у него только рисуночной форме и вполне отдался ему в руки. Об этом годе работы у него, как ни приходилось мне временами сердиться (живописно тут делались иногда самые невозможные вещи), я вспоминаю в результате с благодарностью. Штук говорил обыкновенно очень мало и не всегда ясно. Иногда после корректуры мне приходилось долго думать о сказанном им, а в заключение я почти всегда находил, что это сказанное было хорошо. Моей главной в то время заботе, неспособности закончить картину, он помог одним-единственным замечанием. Он сказал, что я работаю слишком нервно, срывая весь *интерес* в первые же мгновения, чем неминуемо его порчу в дальней-

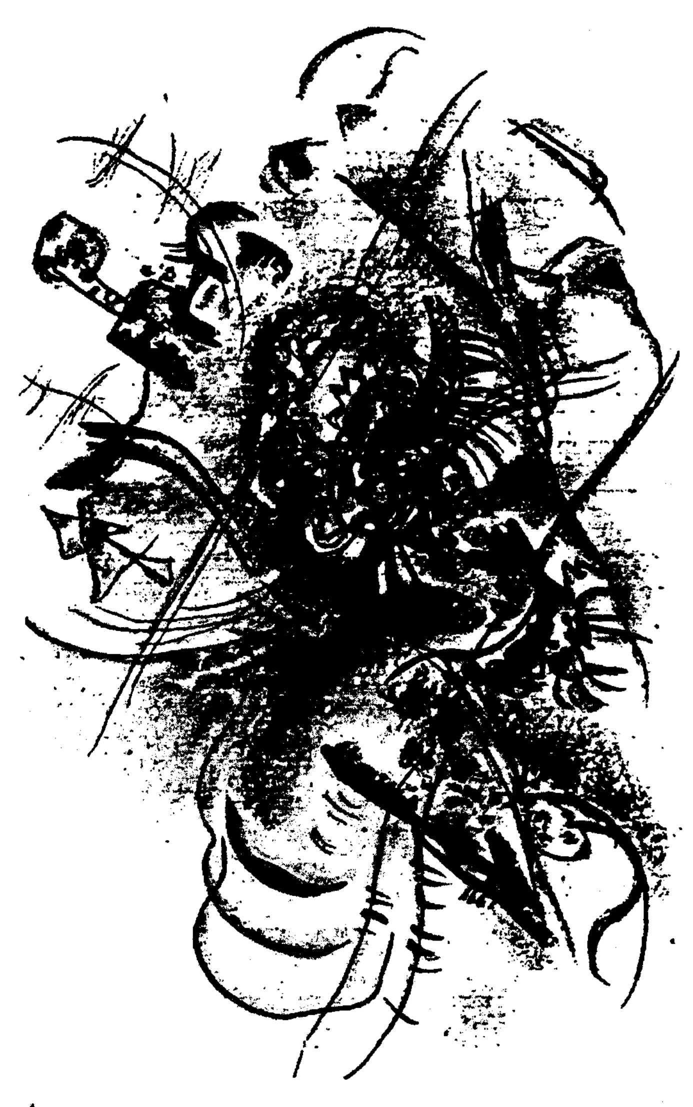
* В низший «рисовальный» класс Академии ученики принимаются после официального экзамена всем советом профессоров этих низших классов. В высший «живописный» профессор принимает по своему личному усмотрению и, придя к убеждению, что ошибся в талантливости ученика, также самостоятельно вычеркивает его из списков, что, впрочем, делал, кажется, только Штук, почему его очень боялись.

шей, уже сухой части работы: «я просыпаюсь с мыслью: сегодня я вправе сделать вот то-то». Это «вправе» открыло мне тайну серьезной работы. И вскоре я на дому закончил свою первую картину.

Но еще долгие годы я самому себе казался обезьяной, запутавшейся в сети: органические законы построения сплетались вокруг моих намерений и только после больших усилий и попыток мне удалось опрокинуть эту «стену на пути к искусству». Так я вступил наконец в мир искусства, природы, науки, политических форм, морали и т. д., чувствуя определенно, что каждый из этих миров самостоятелен, управляется самостоятельными ему свойственными законами, причем отдельные эти самостоятельные миры образуют совокупно в окончательном их соединении новый, большой мир, воспринимаемый нами только смутным чувством, предчувствием.

Сегодня — день одного из откровений этого мира. Связь между отдельными мирами осветилась как бы молнией. Ужасая и осчастливливая, миры эти выступили неожиданно из потемок. Никогда не были они так тесно связаны между собою и никогда не были они так резко отграничены друг от друга. Эта молния рождена омрачившимся духовным небом, которое висело над нами черное, удушающее и мертвое. Отсюда начало великой эпохи Духовного.

Только со временем и в постепенности уяснилось мне, что «истина» как вообще, так и в искусстве в частности не есть какой-то X, то есть не есть вечно неполно познаваемая, но все же недвижно стоящая величина, но что эта величина способна к движению и находится в постоянном медленном движении. Мне она вдруг представилась похожей на медленно двигающуюся улитку, по видимости будто бы едва сползающую с прежнего места и оставляющую за собою клейкую полосу, к которой прилипают близорукие души. И здесь я заметил это важное обстоятельство сначала в искусстве, и лишь



Акварель
«Одному голосу» (1916)

позже я увидел, что и в этом случае тот же закон управляет и другими областями жизни. Это движение истины чрезвычайно сложно: ложное становится истинным, истинное ложным, некоторые части отпадают, как скорлупа спадает с ореха, время шлифует эту скорлупу, почему эта скорлупа принимается некоторыми за орех, почему эту скорлупу одаряют жизнью ореха, и, пока дерутся из-за этой скорлупы, орех катится дальше, новая истина падает как с неба и кажется в своей бесконечной высоте такой точной, крепкой и твердой, что некоторые влезают по ней, как по деревянному шесту, неограниченно веря, что на этот раз они достигнут самого неба... пока она не сломится и вместе с тем все лезущие по ней верующие не посыпятся с нее, как лягушки в болото, в безнадежную муть. Человек часто подобен жучку, которого за спинку держишь в пальцах: в немой тоске двигает он своими лапками, хватается за каждую подставленную ему соломинку и верит непрерывно, что в этой соломинке его спасение. Во время моего «неверия» я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мне соломинку и снова ее отдергивает? или я лежу на спине в пыли равнодушной земли и сам хватаюсь за соломинки, «сами собою» выросшие вокруг меня? Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда светит солнце.

Развитие искусства подобно развитию нематериального знания не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями (как это, *по видимости*, происходит в науке). Его развитие состоит во внезапных вспышках, подобных молнии, из взрывов, подобных «букету» фейерверка, разрывающемуся высоко в небе и рассыпающему вокруг себя разноцветные звезды. Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся,



Офорт (1916).

однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обусловливается жизнь этого сука.

Это есть разветвление исконного ствола, с которого «все началось». А разветвление, дальнейший рост и дальнейшее усложнение, представляющееся часто так безнадежно запутанным и запутывающее часто пути человека, — не что иное, как необходимые ступени к могучей кроне: части и условия, в конце концов образующие зеленое дерево.

Таков же ход и нравственной эволюции, имеющей своим первоисточником религиозные определения и директивы. Библейские законы морали, выраженные в простых, как бы элементарно геометрических формулах — не убивай, не прелюбодействуй, — получают в следующем (христианском) периоде как бы более гнутые, волнистые границы: их примитивная геометричность уступает место менее точному внешне, свободному контуру. Недозволенным признается не только чисто материальный проступок, но и действие внутреннее, еще не вышедшее из пределов нематериальности.

Итак, простая, точная и негибкая мысль не только не отвергается, но используется как необходимая ступень для дальнейших в ней коренящихся мыслей. И эти дальнейшие, более мягкие, менее точные и менее материальные мысли подобны более гибким новым ветвям, протыкающим в воздухе новые отверстия.

Христианство в своей оценке кладет на весы не внешнее, жесткое действие, но внутреннее, гибкое. Тут лежит корень дальнейшей переоценки ценностей, непрерывно, а стало быть и в этот час, медленно творящей дальнейшее, а в то же время и корень той внут-

ренней одухотворенности, которую мы постепенно постигаем и в области искусства. В наше время в сильно революционной форме. На этом пути я дошел до того вывода, что беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви*, без которых образование кроны зеленого дерева было бы немыслимо.

В более или менее ясной форме я усвоил это обстоятельство уже давно, и утверждения, что я хочу опрокинуть здание старого искусства, всегда действуют на меня неприятно. Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уничтожения уже существующих форм искусства: я видел в них ясно только внутренне логический,

---

* Я разумею под этими двумя главными ветвями два различных рода деятельности в искусстве. *Род виртуозный* (известный уже давно музыке как специальное дарование, которому в области литературы соответствует сценическое искусство актера) выражается в более или менее индивидуальном восприятии и в художественной, творческой интерпретации «природы» (яркий пример — портрет). Под природой здесь следует понимать и уже существующее, другой рукой созданное произведение: вырастающее отсюда виртуозное произведение относится к роду написанных «с натуры» картин. Желание создавать такие виртуозные произведения до сих пор в общем либо подавлялось в себе художниками, либо отрицалось в возникших этим путем произведениях — о чем можно только пожалеть. Большие художники не боялись и этого желания. К этому же роду относятся и так называемые копии: художник стремится подойти к чужому произведению так же близко, как это делает добросовестный в точности дирижер с чужой композицией.

Другой род есть *род композиционный*, при котором произведение возникает преимущественно или целиком «из художника», что известно в музыке уже в течение столетий. В этом смысле живопись догнала музыку, и оба эти искусства исполняются все растущей тенденцией создавать «абсолютные» произведения, то есть неограниченно «объективные», вырастающие, подобно произведениям природы, «сами собою» чисто закономерным путем и как самостоятельные *существа*. Эти произведения стоят ближе к живущему in abstracto искусству, и, быть может, только одни они призваны воплотить в неразгаданное время это живущее in abstracto искусство.

внешне органический неизбежный дальнейший рост искусства. Былое чувство свободы постепенно опять достигло моего сознания, и так рушились одно за другим побочные, не относящиеся к сущности искусства требования, которые я ему раньше ставил. Они падают к вящей пользе одного-единственного требования: требования *внутренней* жизни в произведении. К удивлению своему, я тут заметил, что это требование выросло на базисе, подобном базису нравственной оценки*.

---

* Я заметил, что этот взгляд на искусство вырастает в то же время из чисто русской души, в примитивных уже формах своего народного права являющейся антиподом западноевропейскому юридическому принципу, источником которого было языческое римское право. При решительной логике внутренняя квалификация может быть объяснена следующим образом: данный поступок данного человека не есть преступление, несмотря на то что он в общем и относительно других людей должен быть рассматриваем как преступление. Следовательно, в этом случае преступление не есть преступление. И далее: абсолютного преступления нет (какая противоположность nulla poena sine lege — «нет проступка без закона»). Еще дальше: не поступок (реальное), но его корень (абстрактное) созидает зло (и добро). И наконец: каждый поступок морально безразличен. Он стоит на рубеже. Воля дает ему толчок — он падает направо или налево. Внешняя шаткость и внутренняя точность в этом отношении высоко развиты у русского народа, и едва ли я ошибаюсь, предполагая у русских особо сильную способность в этом направлении. А потому и не удивительно, что народы, воспитавшиеся на — во многих отношениях ценных — принципах формального, внешне необыкновенно точного римского духа (напоминаю опять jus strictum [твердая власть] *раннего* периода), либо глядят на русскую жизнь, пожимая плечами, либо отворачиваются от нее с презрительным осуждением. В особенности поверхностные наблюдатели видят в этой чужому глазу странной жизни только мягкость и внешнюю шаткость, принимаемые за «беспринципность», причем от них ускользает скрытая в глубине внутренняя точность. Следствием отсюда является та снисходительность свободомыслящих русских к другим народам, в которой им самим эти народы отказывают. Та снисходительность, которая так часто переходит у русских в восторженность. Постепенным освобождением духа — счастьем нашего времени — я объясняю тот глубокий интерес и все чаще замечаемую «веру» в Россию, которые все больше охватывают способные к свободным восприятиям элементы в Германии. В последние перед войной

Выключение предметности из живописи ставит, естественно, очень большие требования — способности внутренне переживать чисто художественную форму. От зрителя требуется, стало быть, особое развитие в этом направлении, являющееся неизбежным. Так создаются условия, образующие новую атмосферу. А в ней, в свою очередь, много, много позже создастся *чистое искусство*, представляющееся нам нынче с неописуемой прелестью в ускользающих от нас мечтах.

Со временем я понял, что моя постепенно все больше развивающаяся терпимость к чужому искусству не только не может быть мне вредной, но моим личным стремлениям исключительно благоприятна.

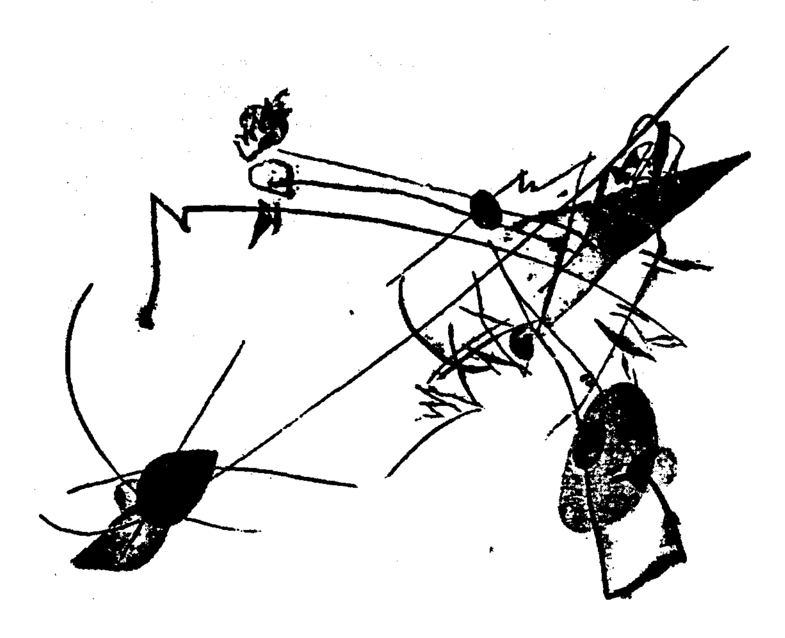
А потому я отчасти ограничиваю, отчасти расширяю обычное выражение «художник должен быть односторонним» и говорю: «художник должен быть односторонним в своем произведении». Способность переживать чужие произведения (что, конечно, и совершается и должно совершаться на свой лад) делает душу более восприимчивой, способной к вибрированию, отчего она и делается богаче, шире, утонченнее и все больше приспособляется к достижению своих целей. Переживание чужих произведений подобно в широком смысле переживанию природы. А слеп и глух не может быть худож-

---

годы ко мне все чаще стали приходить в Мюнхене эти прежде не виданные мною представители молодой, неофициальной Германии. Они проявляли не только живой внутренний интерес к сущности русской жизни, но и определенную веру в «спасение с Востока». Мы ясно понимали друг друга и ярко чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сфере. И все же меня часто поражала интенсивность их мечты «когда-нибудь увидеть Москву». И было как-то особенно странно и радостно видеть среди посетителей совершенно такого же внутреннего склада швейцарцев, голландцев и англичан. Уже во время войны в бытность мою в Швеции мне посчастливилось встретить и шведов опять-таки того же духа. Как медленно и неуклонно стираются горы, так же медленно и неуклонно стираются границы между народами. И «человечество» уже не будет пустым звуком.

ник. Напротив, еще с более радостным сердцем, с еще более уверенным пылом переходит он к собственной работе, видя, что и другие возможности (а они бесчисленны) верно (или более или менее верно) используются в искусстве. Что касается меня лично, то мне люба каждая форма, с необходимостью созданная духом. И ненавистна каждая форма ему чуждая.

Думается, что будущая философия, помимо сущности вещей, займется с особой внимательностью их духом. Тогда еще более сгустится атмосфера, необходимая человеку для способности его воспринимать дух вещей, переживать этот дух, хотя бы и бессознательно, так же как переживается еще и нынче бессознательно внешнее вещей, что и объясняет собою наслаждение предметным искусством. Эта атмосфера



Акварель (1916).

являет собою необходимое условие для переживания человеком сначала духовной сущности в материальных вещах, а позже духовной сущности и в отвлеченных вещах. И путем этой новой способности, которая будет стоять в знаке «Духа», родится наслаждение абстрактным — абсолютным искусством.

Моя книга «О духовном в искусстве», а также и «Der Blaue Reiter» преследуют преимущественно цель пробуждения этой в будущем безусловно необходимой, обусловливающей бесконечные переживания способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. Желание вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появления обоих изданий*.

Обе эти книги часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, то есть как «программы» их авторов — художников, заблудившихся в теоретической, рассудочной работе и в ней погибающих. Но наименее всего пытался я обращаться к рассудку, к мозговой работе. Эта задача была бы сегодня преждевременной; она еще только становится перед художником ближайшей, важной и неизбежной целью (= шагом). Укрепившемуся, пустившему могучие корни духу не может стать, да и не станет опасным ничто, а следовательно, и возбуждающее страх участие рассудочной работы в искусстве, даже ее преобладание над интуитивной частью и, *в конце концов*, быть может, и с вовсе выключенным «вдохновением». Мы знаем только закон сегодняшний, тех немногих тысячелетий, из которых вырос постепенно (с видимыми отклонениями) генезис творчества. Мы знаем свойства только нашего

---

* «Духовное» года два пролежало в моем столе. Все попытки осуществить «Синего всадника» кончались неудачей. Франц Марк, с которым я в ту пору общей ко мне вражды познакомился, нашел издателя для первой книги. Осуществлению второй он помог также и своим умным и талантливым сотрудничеством.

«таланта» с его неизбежным элементом бессознательного и с *определенной* окраской этого бессознательного. Но отдаленное от нас туманами «бесконечности» произведение, быть может, будет создаваться хотя бы вычислением, причем точное вычисление, быть может, будет открываться только «таланту», как, например, в астрономии. И если это будет даже *только* так, то и тогда характер бессознательного будет окрашен иначе, чем в известные нам эпохи.

После нашего уже упомянутого итальянского путешествия и после короткого пребывания в Москве, когда мне было лет пять, родители мои вместе с Е. И. Тихеевой, которой я обязан так многим, должны были переехать по болезни отца на юг, в тогда еще очень малоустроенную Одессу. Там я позже учился в гимназии, непрерывно чувствуя себя как бы временным гостем в этом чуждом нашей семье городе, уже самый язык которого нас удивлял и был нам не всегда понятен. Стремление вернуться в Москву нас никогда не оставляло. С тринадцати лет каждое лето ездил я с отцом, а восемнадцати переселился в Москву с чувством возвращения на родину. Мой отец родом из Нерчинска, куда, как рассказывают в нашей семье, предки его были сосланы по политическим причинам из Западной Сибири. Образование свое он получил в Москве и полюбил ее не менее, чем свою родину. Его глубоко человеческая душа сумела понять «московский дух», что с такой живостью выражается в каждой мелочи; для меня истинное удовольствие слушать, как он перечисляет, например, с особой любовью старинные, ароматные названия «сорока сороков» московских церквей. В нем бьется несомненно живая жилка художника. Он очень любит живопись и в юности занимался рисованием, о чем всегда вспоминает любовно. Мне, ребенку, он часто рисовал. Я и сейчас хорошо помню его деликатную, нежную и выразительную линию, которая так похожа на его изящную фигуру и удивительно красивые руки.



Рисунок (1918).

Одним из его любимейших удовольствий всегда было посещение выставок, где он долго и внимательно смотрит на картины. Непонятное ему он не осуждает, а стремится понять, спрашивая всех, у кого надеется найти ответ. Моя мать — москвичка, соединяющая в себе все свойства, составляющие в моих глазах всю сущность самой Москвы; выдающаяся внешняя, глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергия, оригинально сплетенное из нервности и величественного спокойствия и самообладания соединение традиционности и истинной свободы.

Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновение и путаница отдельных элементов внешности, в последнем следствии представляющей собою беспримерно своеобразно единый облик, те же свойства во внутренней жизни, спутывающие чуждого наблюдателя (отсюда и многообразные, противоречивые отзывы иностранцев о Москве), но все же в последнем следствии — жизни, такой же своеобразно единой. Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий. Она — мой живописный камертон. Мне кажется, что это всегда так и было и что благодаря — с течением времени приобретенным — внешним формальным средствам я писал все ту же «натуру», но лишь форма моя совершенствовалась в своей большей существенности и в большей выразительности. Скачки в сторону, которые случались со мною на этом все же прямом пути, в общем результате не были для меня вредны, а различные мертвые моменты, в которые чувствовал я себя обессиленным, которые я считал иногда концом моей работы, бывали зачастую лишь разбегом и набиранием внутренних сил, новой ступенью, обусловливавшей дальнейший шаг.

Мюнхен, июнь—октябрь 1913
Москва, сентябрь 1918

Точка и линия на плоскости

Предисловие

Кажется небезынтересным отметить, что мысли, изложенные в этой небольшой книге, являются органичным продолжением моей работы «О духовном в искусстве». Я должен продвигаться в избранном однажды направлении.

В начале мировой войны я провел три месяца в Гольдахе на Бодензее и почти полностью отдал это время систематизации моих теоретических, часто еще не вполне определенных, мыслей и практического опыта. Так образовался довольно большой теоретический материал.

Этот материал почти десять лет лежал нетронутым, и лишь недавно я получил возможность для дальнейших занятий, пробой которых и является эта книга.

Намеренно узко поставленные вопросы зарождающейся науки об искусстве в своем последовательном развитии выходят за пределы живописи и, в конце концов, — искусства как такового. Здесь я пытаюсь обозначить лишь некоторые направления пути — аналитический метод, помнящий о синтетических ценностях.

Веймар 1923
Дессау 1926

Кандинский

Предисловие ко второму изданию

Темп времени после 1914 года, кажется, все более нарастает. Внутреннее напряжение ускоряет этот темп во всех известных нам сферах. Быть может, один год соответствует не менее чем десяти годам «спокойной», «нормальной» поры.

Так можно считать за десятилетие и тот год, что прошел с момента появления первого издания этой книги. Дальнейшее продвижение аналитической и связанной с ней синтетической позиции в теории и практике не только одной живописи, но и других искусств и, одновременно, в «позитивных» и «духовных» науках подтверждает верность принципа, лежащего в основе этой книги.

Дальнейшая разработка этого труда сейчас может происходить только путем умножения частных случаев или примеров и приведет лишь к увеличению объема, от чего я здесь вынужден отказаться из практических соображений.

Так я решился оставить второе издание без изменений.

Дессау 1928

Кандинский

ВВЕДЕНИЕ

Внешнее — внутреннее

Всякое явление можно пережить двумя способами. Эти два способа не произвольны, а связаны с самими явлениями — они исходят из природы явления, из двух свойств одного и того же:

Внешнего — Внутреннего.

Улицу можно наблюдать сквозь оконное стекло, при этом ее звуки ослабляются, ее движения превращаются в фантомы, и сама она сквозь прозрачное, но прочное и твердое стекло представляется отстраненным явлением, пульсирующим в «потустороннем».

Или открывается дверь: из ограждения выходишь вовне, погружаешься в это явление, активно действуешь в нем и переживаешь эту пульсацию во всей ее полноте. Меняющиеся в этом процессе градации тона и частоты звуков обвивают человека, вихреобразно возносятся и, внезапно обессилев, вяло опадают. Движения точно так же обвиваются вокруг человека — игра горизонтальных, вертикальных штрихов и линий, устремленных в движении в различных направлениях, сгущающихся и распадающихся цветовых пятен, звучащих то высоко, то низко.

Произведение искусства отражается на поверхности сознания. Оно лежит «по ту сторону» и с утратой влечения [к нему] бесследно исчезает с поверхности. И здесь тоже есть некое прозрачное, но прочное и твердое стекло, которое делает невозможной

непосредственную внутреннюю связь. И здесь существует возможность войти в произведение, действовать в нем активно и переживать его пульсацию во всей ее полноте.

Анализ

Анализ художественных элементов, помимо своей научной ценности, связанной с точной оценкой элементов в отдельности, перекидывает мост к внутренней пульсации произведения.

Бытующее до сего дня утверждение, что «разлагать» искусство опасно, поскольку это «разложение» неизбежно приведет к смерти искусства, происходит из незнания, занижающего ценность освобожденных элементов и их первородной силы.

Живопись и другие искусства

Относительно аналитических опытов живопись странным образом заняла в ряду других искусств особое положение. К примеру, архитектура, по своей природе связанная с практическими функциями, изначально предполагает определенную сумму научных знаний. Музыка, не имеющая практического назначения (за исключением марша и танца), по сей день единственная пригодная [для создания] абстрактного произведения, давно имеет свою теорию, науку, вероятно, несколько одностороннюю, однако находящуюся в постоянном развитии. Таким образом, оба эти искусства-антиподы располагают научной базой, не вызывая никаких возражений.

И если другие искусства в этом отношении так или иначе отстали, то степень этого отрыва обусловлена мерой развитости каждого из искусств.

Теория

Непосредственно живопись, которая в течение последних десятилетий сделала действительно фантастический рывок вперед, но лишь совсем недавно освободилась от своего «практического» назначения и некоторых форм былого употребления, поднялась на тот уровень, который неизбежно требует точной, чисто научной оценки ее художественных средств в соответствии с ее художественными задачами. Без подобной проверки невозможны следующие шаги в этом направлении — ни для художника, ни для «публики».

Прежние времена

Можно с полной уверенностью утверждать, что живопись не всегда была столь беспомощна в этом отношении, как сейчас, что определенные теоретические знания были подчинены не только чисто техническим задачам, что для начинающих была обязательна некая сумма представлений о композиции и что некоторые сведения об элементах, их сущности и применении были широко известны художникам*.

Исключая сугубо технические рецепты (грунт, связующие и т. д.), которые тоже, впрочем, появились в большом объеме едва ли двадцать лет назад и особенно в Германии оказали определенное влияние на развитие колорита, почти ничто из прежних знаний — высокоразвитой, быть может, науки — не дошло до нашего времени. Поразительный факт, что импрессионисты в своей борьбе против «академи-

* Например, композиционное построение трех основных плоскостей как основы конструкции в произведении. В остаточном виде эти принципы еще недавно (а быть может, и до сих пор) использовались в художественных академиях.

ческого» уничтожили последние следы живописной теории и сами же, вопреки собственному утверждению: «природа есть единственная теория для искусства», — немедленно, пусть и неосознанно, заложили первый камень в основание новой художественной науки*.

История искусства

Одной из важнейших задач зарождающейся сейчас науки об искусстве должен стать детальный анализ всей истории искусства на предмет художественных элементов, конструкции и композиции в разные времена у разных народов, с одной стороны, а с другой — выявление роста в этих трех сферах: пути, темпа, потребности в обогащении в процессе скачкообразного, вероятно, развития, которое протекает, следуя неким эволюционным линиям, быть может — волнообразным. Первая часть этой задачи — анализ — граничит с задачами «позитивных» наук. Вторая часть — характер развития — граничит с задачами философии. Здесь завязывается узел общих закономерностей человеческой эволюции.

«Разложение»

Попутно необходимо заметить, что извлечение этих забытых знаний предшествующих художественных эпох достижимо лишь ценой большого напряжения и, таким образом, должно полностью устранить боязнь «разложения» искусства. Ведь если «мертвые» учения коренятся так глубоко в живых произведениях, что лишь с величайшим трудом могут

---

* О чем тут же появилась книга Синьяка «От Делакруа к неоимпрессионизму». [М., 1913.] (по-немецки: Charlottenburg, 1910).

быть извлечены на свет, то их «вредоносность» — не что иное, как страх неведения.

Две цели

Исследования, которые должны стать краеугольным камнем новой науки — науки об искусстве, — имеют две цели и отвечают двум необходимостям:

1. необходимость в науке вообще, свободно произрастающей из не- и вне-целесообразного стремления знать: «чистая» наука и
2. необходимость равновесия творческих сил, которые могут быть схематически подразделены на две составные — интуиция и расчет: «практическая» наука.

Эти исследования, поскольку мы стоим сегодня у их истока, поскольку они представляются нам отсюда расходящимся во все стороны и растворяющимся в туманной дали лабиринтом и поскольку мы абсолютно не в состоянии проследить их дальнейшее развитие, должны производиться чрезвычайно систематично, на основании ясного плана.

Элементы

Первый неизбежный вопрос — это, естественно, вопрос о художественных элементах, которые являются строительным материалом произведения и которые, таким образом, в каждом из искусств должны быть иными.

В первую очередь необходимо различать среди прочих основные элементы, то есть элементы, без которых произведение отдельно взятого вида искусства вообще не может состояться.

Все остальные элементы необходимо обозначить как вторичные.

В обоих случаях необходимо введение органичной системы градации.

В этом сочинении речь пойдет о двух основных элементах, которые стоят у истока любого произведения живописи, без которых произведение не может быть начато и которые одновременно представляют достаточный материал для самостоятельного вида живописи — графики.

Итак, необходимо начать с первоэлемента живописи — с точки.

Путь исследования

Идеалом любого исследования является:

1. педантичное изучение каждого отдельного явления — изолированно,
2. взаимное влияние явлений друг на друга — сопоставления,
3. общие выводы, которые можно извлечь из обоих предшествующих.

Моя цель в этом сочинении простирается только на два первых этапа. Для третьего недостает материала, и с ним ни в коем случае не следует спешить.

Исследование должно проходить предельно точно, с педантичной тщательностью. Этот «скучный» путь должен быть пройден шаг за шагом, — ни малейшего изменения в сущности, в свойстве, в действии отдельных элементов не должно ускользнуть от внимательного взгляда. Только такой путь микроскопического анализа может привести науку об искусстве к обобщающему синтезу, который в итоге распространится далеко за пределы искусства в сферы «всеобщего», «человеческого» и «божественного».

И это обозримая цель, хотя она еще очень далека от «сего дня».

Задача этого сочинения

Что касается непосредственно моей задачи, то недостает не только собственных сил, чтобы предпринять хотя бы первоначально необходимые шаги, но и места; цель этой небольшой книги — лишь намерение в целом и принципиально обозначить «графические» первоэлементы, а именно:

1. «абстрактные», то есть изолированные от реального окружения материальных форм материальной плоскости, и
2. материальная плоскость (воздействие основных свойств этой плоскости).

Но и это можно осуществить лишь в рамках довольно беглого анализа — как попытку найти нормальный метод в искусствоведческом исследовании и проверить его в действии.

ТОЧКА

Геометрическая точка

Геометрическая точка — это невидимый объект. И таким образом он должен быть определен в качестве объекта нематериального. В материальном отношении точка равна нулю.

В этом нуле скрыты, однако, различные «человеческие» свойства. В нашем представлении этот нуль — геометрическая точка — связан с высшей степенью самоограничения, то есть с величайшей сдержанностью, которая тем не менее говорит.

Таким образом, геометрическая точка в нашем представлении является теснейшей и единственной в своем роде связью молчания и речи.

Поэтому геометрическая точка находит форму материализации прежде всего в печатном знаке — он относится к речи и обозначает молчание.

Письменный текст

В живой речи точка является символом разрыва, небытия (негативный элемент), и в то же время она становится мостом между одним бытием и другим (позитивный элемент). Это определяет ее внутренний смысл в письменном тексте.

Внешне — она лишь форма сугубо целесообразного приложения, несущая в себе элемент «практически целесообразного», знакомый нам уже с детства. Внешний знак приобретает силу привычки и скрывает внутреннее звучание символа.

Внутреннее замуровано во внешнем.

Точка принадлежит к узкому кругу привычных явлений с традиционно тусклым звучанием.

Молчание

Звук молчания, привычно связанного с точкой, столь громок, что он полностью заглушает все прочие ее свойства. Все традиционные привычные явления притупляются однообразием своего языка. Мы не слышим больше их голосов и окружены молчанием. Мы смертельно поражены «практически целесообразным».

Столкновение

Иногда лишь необыкновенное потрясение способно перевести нас из мертвого состояния к живому ощущению. Однако нередко даже самая сильная встряска не может обратить мертвое состояние в живое. Удары, приходящие извне (болезнь, несчастье, заботы, война, революция), на краткое или долгое время насильственно отрывают от традиционных привычек, но воспринимаются, как правило, лишь как более или менее навязанная «несправедливость». При этом все прочие чувства перевешивает желание как можно скорее вернуться к утраченному привычному состоянию.

Изнутри

Потрясения, приходящие *изнутри*, другого рода — они обусловлены самим человеком и почва их коренится в нем самом. Эта почва позволяет не только созерцать «улицу» сквозь «оконное стекло», твердое, прочное, но хрупкое, а целиком отдаться улице. Открытый глаз и открытое ухо превращают ничтожные волнения в огромные события. Со всех сторон несутся голоса, и мир звучит.

Так естествоиспытатель, который отправляется в новые неизведанные страны, делает открытия в «повседневном», и безмолвное когда-то окружение начинает говорить все более ясным языком. Так мертвые знаки превращаются в живые символы и безжизненное оживает.

Конечно, и новая наука об искусстве может возникнуть лишь тогда, когда знаки станут символами и когда открытый глаз и ухо позволят проложить путь от молчания к речи. Кто не может этого, пусть лучше оставит «теоретическое» и «практическое» искусство в покое,— его усилия в искусстве никогда не послужат возведению моста, но лишь расширят нынешний раскол между человеком и искусством. Как раз такие люди стремятся сегодня поставить точку после слова «искусство».

Вырвать

С последовательным отрывом точки от узкой сферы привычного действия ее молчавшие до сих пор внутренние свойства приобретают все более мощное звучание.

Эти свойства — их энергия — всплывают одно за другим из ее глубин и излучают свои силы вовне. И их действие и влияние на человека все легче преодолевает скованность. Словом, мертвая точка становится живым существом.

Среди множества вероятностей необходимо упомянуть два типичных случая:

Первый случай

1. Точка переводится из практического целесообразного состояния в нецелесообразное, то есть в алогичное.

Сегодня иду я в кино.
Сегодня иду я. В кино
Сегодня иду. Я в кино

Ясно, что во втором предложении перестановке точки еще возможно придать характер целесообразности: акцентирование цели, отчетливость намерения, звук тромбонов.

Третье предложение — чистый образец алогизма в действии, который, однако, может быть объяснен как опечатка, — внутренняя ценность точки, сверкнув на мгновение, тут же угасает.

Второй случай

2. Точка извлекается из своего практического целесообразного состояния тем, что ставится вне последовательности текущего предложения.

Сегодня иду я в кино

●

В этом случае точка должна обрести большее свободное пространство вокруг себя, чтобы ее звучание получило резонанс. И несмотря на это, ее звук остается нежным, робким и заглушается окружающим ее печатным текстом.

Дальнейшее освобождение

При увеличении свободного пространства и размеров самой точки ослабевает звучание письменного текста, а голос точки приобретает большую отчетливость и силу (рис. 1).

Рис. 1 ●

Так возникает двузвучие — шрифт-точка — вне практически-целесообразной взаимосвязи. Это балансирование двух миров, которое никогда не придет к равновесию. Это внефункциональное революционное состояние — когда внедрением чужеродного тела, никак с текстом не связанного, потрясены самые основы печатного текста.

Самостоятельный объект

Тем не менее точка вырвана из своего привычного состояния и набирает разбег для рывка из одного мира в другой, где она свободна от субординации, от практически-целесообразного, где она начинает жить как самостоятельный объект и где ее система соподчинения преобразуется во внутренне-целесообразную. Это мир живописи.

В столкновении

Точка — это результат первого столкновения [художественного] орудия с материальной плоскостью, с грунтом. Такой основной плоскостью могут являться бумага, дерево, холст, штукатурка, металл и т. д. Орудием может быть карандаш, резец, кисть, игла и т. д. В этом столкновении основная плоскость оплодотворяется.

Понятие

Внешнее представление о точке в живописи неопределенно. Материализованная, невидимая геометрическая точка должна приобрести величину, занимающую определенную часть основной плоскости. Кроме того, она должна иметь некие границы — контуры, — чтобы отделить себя от окружающего.

Все это само собой разумеется и кажется сначала очень простым. Но и в этом простом случае сталкиваешься с неточностями, вновь свидетельствующими о совершенно эмбриональном состоянии нынешней теории искусства.

Размеры и формы точки изменяются, изменяя вместе с собой и относительное звучание точки абстрактной.

Размер

Внешне точка может быть определена как мельчайшая элементарная форма, что, впрочем, тоже неточно. Очень сложно очертить точные границы понятия «мельчайшая форма»: точка может увеличиваться, стать плоскостью и незаметно занять всю основную плоскость — где же граница между точкой и плоскостью?

Здесь необходимо соблюсти два условия:

1. соотношение точки и основной плоскости по величине и

2. соотношение [ее] величины с остальными формами на этой плоскости.

То, что могло бы считаться точкой на совершенно пустом фоне, становится плоскостью, если рядом с ней на основной плоскости появляется очень тонкая линия (рис. 2).

Рис. 2

Соотношение величин в первом и втором случае определяет представление о точке, что пока оценивается лишь на уровне ощущения — точное числовое выражение отсутствует.

На границе

Итак, сегодня мы в состоянии определить и оценить наступление точки на свою внешнюю границу лишь на уровне ощущения. Это приближение к внешней границе, даже некоторое ее преступление, достижение того момента, когда точка как таковая начинает исчезать и на ее месте зарождается эмбрион плоскости, — и есть средство для достижения цели.

Эта цель, в данном случае, смягчение абсолютного звука, подчеркнутое растворение, некая неотчетливость в форме, неустойчивость, позитивное (иногда и негативное) движение, мерцание, напряжение, ненатуральность абстракции, готовность к внутренним наложениям (внутренние звучания точки и плоскости сталкиваются, перекрывают друг друга, отражаются), двойное звучание одной формы, то есть рождение двойного звука в одной форме. Это многообразие и сложность, выраженные «мельчайшей» формой — достигнутые, в сущности, ничтожными изменениями ее величины, — дадут даже непосвященным убедительный пример силы и глубины выразительности абстрактной формы.

Абстрактная форма

При последующем развитии этого средства выразительности и дальнейшей эволюции зрительского восприятия неминуемо появление точных катего-

рий, которые со временем будут безусловно достигнуты посредством измерений. Числовое выражение здесь неизбежно.

Числовое выражение и формула

Здесь возникает только одна опасность: числовое выражение навсегда «осядет» в чувственном ощущении, тем самым сковывая его. Формула подобна клею. Она сродни также липкой ленте от мух, жертвами которой падают беспечные. Формула — это еще и клубное кресло, заключающее человека в свои теплые объятия. Но, с другой стороны, стремление освободиться из тисков — предпосылка для следующего рывка: к новым ценностям и в итоге — к новым формулам. И формулы умирают и сменяются вновь рожденными.

Форма

Другой безусловной данностью является внешняя граница точки, определяющая ее внешнюю форму.

Абстрактно понятая или представленная точка идеально мала и идеально кругла. В сущности, она — идеально малая окружность. Но ее границы относительны, как и ее величина. В реальности точка способна принимать бесконечное множество форм: ее окружность может приобрести небольшие зубцы, тяготеть к иным геометрическим и в конечном счете произвольным формам. Она может быть остроконечной или приближаться к треугольнику. И, при условии относительной неподвижности, переходить к квадрату. Зубцы изрезанного контура могут быть как мелкими, так и крупными и поразному соотноситься друг с другом. Здесь невоз-

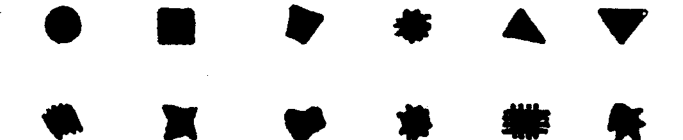


Рис. 3
Примеры форм точки

можно установить границы, царство точки беспредельно (рис. 3).

Основное звучание

Так, в соответствии с основным звучанием точки, вариативны ее величина и форма. И эта вариативность должна быть понята именно как относительность внутреннего оттенка внутренней природы, ясно звучащей во всем.

Абсолютное

Однако необходимо подчеркнуть, что совершенно чистые по звучанию, так сказать, однотонно окрашенные элементы не существуют в реальности, что даже элементы, принятые за «основные», или «первоэлементы», обладают не примитивной, а сложной природой. Все понятия, связанные с «примитивностью», относительны, поэтому относителен и наш «научный» язык. Абсолютного мы не знаем.

Внутреннее понятие

В начале этого отрывка, при обсуждении практически-целесообразной ценности точки в письменной

речи, точка определялась как понятие размытое, нечто между кратким и продолжительным молчанием.

Внутренне осознанная точка как таковая вводит некое утверждение, которое органически связано с высшей степенью сдержанности.

Точка есть форма, внутренне предельно сжатая.

Она обращена внутрь себя. Это свойство она никогда не утрачивает совершенно — даже приобретая внешне угловатую форму.

Напряжение

Ее напряжение в итоге всегда концентрическое — даже в случаях ее эксцентрических проявлений, когда складывается двузвучие кон- и эксцентрического.

Точка — это малый мир, со всех сторон более или менее равномерно огражденный и практически оторванный от окружения. Ее слияние со средой минимально, а при высшей степени округлости совершенно неуловимо. С другой стороны, она прочно утверждена на своем месте и не обнаруживает ни малейшей склонности к перемещению в каком-либо направлении, как по горизонтали, так и по вертикали.

Плоскость

В ней нет также движения ни вперед, ни назад, и лишь концентрическое напряжение обличает ее сродство с окружностью — прочие же свойства скорее указывают на квадрат*.

---

* См. о взаимосвязи элементов цвета и формы мою статью «Die Grundelemente der Form» im «Staatl. Bauhaus 1919—1923», Weimar—München, S. 26 и цветную таблицу V.

Определение

Точка цепляется за основную плоскость и навечно утверждает себя. Итак, она — внутренне кратчайшее постоянное утверждение, которое исходит кратко, прочно и быстро. Поэтому точка и во внешнем, и во внутреннем смысле является первоэлементом живописи и непосредственно «графики»*.

«Элемент» и элемент

Понятие «элемент» может быть осознано двояко — как внешнее и как внутреннее. Внешне каждая отдельно взятая графическая или живописная форма является элементом. Внутренне элементом является не сама эта форма, а живущее в ней внутреннее напряжение.

В действительности же не внешняя форма материализует содержание живописного произведения, а живущие в этих формах силы = напряжения**.

Если эти напряжения внезапно чудесным образом исчезли бы или умерли, тут же умерло бы и живое произведение. А с другой стороны, произведением становилось бы любое случайное соединение отдельных форм. Содержание произведения находит свое выражение в композиции, то есть во внутренне организованной сумме необходимых в данном случае напряжений.

---

* Существует геометрическое обозначение точки через O = origo, что означает начало, или исток. Геометрическая и живописная позиции накладываются друг на друга, и символически точка обозначается как «Первоэлемент» (*Rudolf von Koch. Das* Zeichenbuch. Offenbach a. M., 1926).

** Ср.: *Heinrich Jacoby.* Jenseits von «musikalisch» und «unmusikalisch». Stuttgart: Verlag F. Enke, 1925. Разница между «материалом» и звуковой энергией (с. 48).

Это кажущееся простым утверждение имеет одно чрезвычайно важное и принципиальное значение: признание или отрицание его подразделяет не только нынешних художников, но и вообще всех современных людей на две противостоящие группы:

1. люди, которые, помимо материального, признают нематериальное, или духовное, и
2. те, которые, кроме материального, ничего не желают признавать.

Для второй категории искусство не может существовать, и поэтому такие люди отвергают сегодня само слово «искусство» и ищут для него заменитель.

На мой взгляд, позволительно отличать элемент от «элемента», притом под «элементом» следует понимать освобожденную от напряжения форму, а под элементом — живущее в этой форме напряжение. Итак, элементы абстрактны в действительном смысле [этого слова], а форма «абстрактна» сама по себе. И если бы было действительно возможно работать с абстрактными элементами, то существенно изменилась бы и внешняя форма современной живописи, что, впрочем, не сделало бы живопись в целом лишней: и абстрактные живописные элементы сохраняют свое живописное начало, точно так же как в музыке.

Время

Отсутствие потенции движения на и от плоскости сокращает время восприятия точки до минимума, и элемент времени в точке полностью исключен, что в отдельных случаях делает точку необходимой для композиции. В этом она подобна коротким ударам литавр или треугольника в музыке или стуку дятла в природе.

Точка в живописи

До сих пор применение точки или линии в живописи находится в пренебрежении у некоторых теоретиков искусства, для которых среди множества древних устоев до сих пор нерушимы те, что еще недавно столь очевидно и надежно разделяли две области искусства – живопись и графику. В любом случае внутреннее основание для подобного разделения отсутствует*.

Время в живописи

Вопрос о времени в живописи важен сам по себе и чрезвычайно сложен. Несколько лет назад и здесь начали рушиться некоторые преграды**. Прежде они разделяли две сферы искусства – живопись и музыку.

Очевидно ясное и правомерное разделение:
живопись – пространство (плоскость),
музыка – время

---

* Причина этого разделения чисто внешняя, и было бы логичнее, если необходима четкая формулировка, разделить живопись на рукотворную и печатную, что с полным правом объясняется техникой создания произведений. Понятие «графика» утратило ясность – нередко к графике относят и акварель, что может служить лучшим свидетельством путаницы в усвоенных нами понятиях. Акварель, написанная рукой, это произведение живописи, или, в точном обозначении, рукотворная живопись. Та же самая акварель, воспроизведенная литографически, – это произведение, строго говоря, печатной живописи. В качестве определяющего различия можно ввести обозначение «черно-белой» или «цветной» живописи.

** К примеру, подобные попытки были поначалу предприняты во Всероссийской академии художественных наук в Москве в 1920 г.

[Элемент «времени» указан Кандинским среди категорий, требующих отдельного анализа и в плане работ по монументальному искусству для ИНХУК (1920 г.). – *Прим. ред.*]

при ближайшем (хоть до сих пор и поверхностном) рассмотрении внезапно стало сомнительным в первую очередь, насколько мне известно, для самих художников*. Общепринятое до сих пор пренебрежение временным аспектом в живописи отчетливо демонстрирует поверхностность господствующей теории, которая громко отрекается от научной основы. Здесь не место более подробно обсуждать этот вопрос — необходимо остановиться лишь на некоторых моментах, проясняющих элемент времени.

Точка есть наиболее краткая временная форма.

Число элементов в произведении

Чисто теоретически точка, которая одновременно является

1. комплексом (величина и форма) и
2. четко очерченной единицей,

в определенных случаях взаимодействия с основной плоскостью должна быть [само]достаточным средством выразительности. Схематически задуманное произведение может, в конце концов, состоять из одной точки. И это не праздное утверждение.

Если сегодня теоретик (нередко он же одновременно «практикующий» художник) вынужден при систематизации изобразительных элементов с особенным вниманием выделять и оценивать первоэлементы, то для него, помимо вопроса об их предназначении, не менее важен вопрос о необходимом числе последних для одного, пусть даже схематически задуманного, произведения.

---

* С моим решительным переходом к абстрактной живописи элемент времени в ней стал для меня непреложно ясен, и с тех пор я пользуюсь им практически.

Этот вопрос принадлежит к большому, до сих пор пребывающему под спудом учению о композиции. Но и здесь необходимо продвигаться последовательно и планомерно — нужно начать с начала. В этом сочинении ставилась задача помимо краткого анализа двух исходных элементов формы наметить связи с всеохватным планом научной деятельности и обозначить направляющие линии во всеобщей науке об искусстве. Эти указания лишь намечают путь.

В этом смысле будет рассмотрен и поднятый нами вопрос: достаточно ли одной точки для произведения искусства?

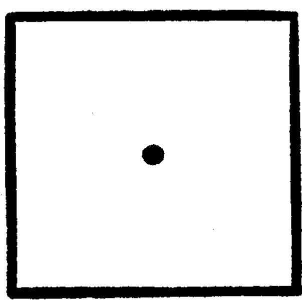


Рис. 4

Здесь могут быть различные варианты и возможности. Самый простой и краткий случай с точкой, расположенной центрально, — т о ч к о й   в   ц е н т р е основной плоскости в форме квадрата (рис. 4).

Прообраз

Отторгающая сила основной плоскости достигает здесь максимальной величины и представляет собой частный случай*. Двузвучие — точка, плоскость — принимает здесь характер о д н о з в у ч и я: звучание

* Это утверждение станет ясным в полной мере в подробном изложении во фрагменте об основной плоскости.

плоскости можно в принципе не принимать в расчет. На пути к упрощению это последний случай следующих друг за другом распадов многозвучий и двузвучий, при исключении прочих более сложных составляющих — возвращение композиции к единственному первоэлементу. Таким образом, этот случай демонстрирует прообраз живописного выражения.

Понятие композиции

Мое определение понятия «композиция»:
композиция — это внутренне-целесообразное подчинение

1. отдельных элементов и
2. общего строения (конструкции)

конкретной живописной цели.

Однозвучие композиции

Итак, если однозвучие исчерпывающе воплощает заданную живописную цель, то оно в данном случае может быть приравнено к композиции. Здесь однозвучие становится композицией*.

Базис

По внешним признакам различия в композициях = живописных задачах вполне могут быть уподоблены различию в числах. Это различия количествен-

* С этой проблемой связан особый «современный» вопрос: может ли возникнуть произведение чисто механическим путем? В случае самых примитивных числовых построений здесь следует дать положительный ответ.

ные, причем в случае с «прообразом живописного выражения» качественный элемент полностью самоустраняется. Итак, если оценка произведения основана на безусловно к а ч е с т в е н н о м б а з и с е, то для композиции необходимо, как минимум, двузвучие. Этот случай относится к тем, которые особенно отчетливо выявляют разницу между внешними и внутренними параметрами и средствами. То, что абсолютно чистые двузвучия при пристальном рассмотрении не существуют в реальности, может в данном случае приниматься лишь как утверждение, которое будет доказано в другом месте. В любом случае композиция возникает на качественном основании лишь с использованием многозвучий.

Не-центрическое строение

В момент перемещения точки из центра основной плоскости (не-центрическое строение) двузвучие становится уловимым:

1. абсолютное звучание точки,
2. звучание данного фрагмента основной плоскости.

Этот второй звук, который в центрическом строении доведен до полного беззвучия, вновь становится отчетливым и превращает абсолютное звучание точки в относительное.

Количественное увеличение

Двойник этой точки на основной плоскости предлагает еще более сложный результат. Повторение становится мощным средством усиления внутреннего взрыва и одновременно орудием примитивного

ритма, который, в свою очередь, является средством для достижения простейшей гармонии в любом искусстве. Кроме того, мы сталкиваемся здесь с двумя видами двузвучия: каждая часть основной плоскости индивидуальна с присущим ей одной звуком и внутренним оттенком. И кажущиеся незначительными обстоятельства приводят к непредвиденно сложным последствиям.

Положение вещей в данном случае таково:

Элементы: две точки + плоскость

Следствия:

1. внутреннее звучание одной точки,
2. повторение звучания,
3. двузвучие первой точки,
4. двузвучие второй точки,
5. звучание суммы всех этих звуков.

Поскольку помимо всего прочего точка является сложным элементом (ее величина + форма), легко представить себе, какую бурю звуков поднимет дальнейшее скопление точек на плоскости, даже в случае идентичности этих точек; и как разрастется эта буря, если на плоскость будут помещены точки разнообразных и все более отличающихся размеров и форм.

Природа

В другом столь же однородном царстве — природе часто встречается скопление точек, причем вполне целесообразно и органически обоснованное. Эти природные формы в действительности являются малыми пространственными телами и соотносятся с абстрактной (геометрической) точкой таким же образом, как и живописные. С другой стороны, и все «мироздание» можно рассматривать как замкнутую космическую композицию, которая, в свою очередь, составлена из бесконечно самостоятельных, также замкнутых в себе,

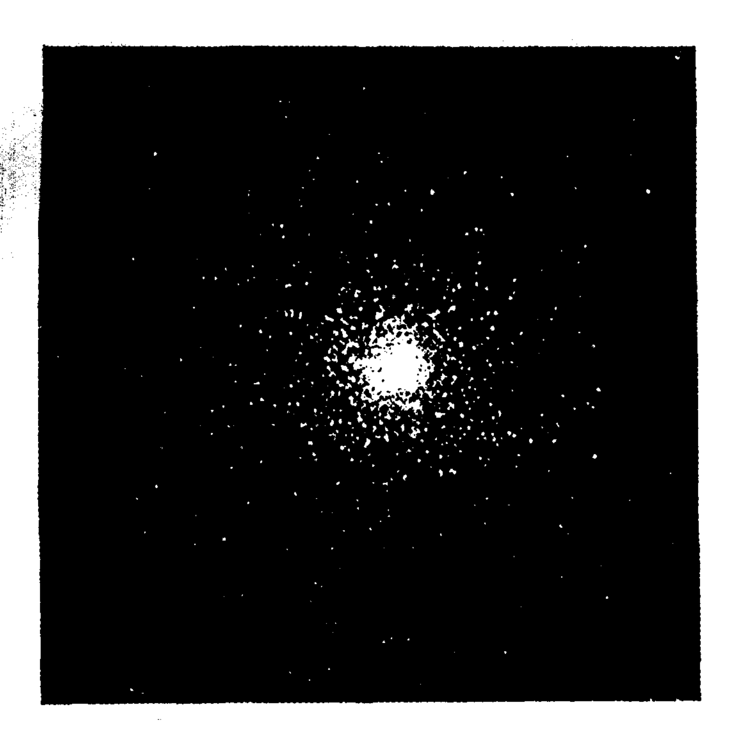


Рис. 5
Скопление звезд в Геркулесе

последовательно уменьшающихся композиций. Последние же, большие или малые, тоже складываются в конечном счете из точек, причем точка неизменно хранит верность истокам своей геометрической сущности. Это комплексы геометрических точек, которые в разнообразных закономерно сложившихся формах парят в геометрической бесконечности. Самые малые, замкнутые в себе, сугубо интровертные виды действительно представляются нашему невооруженному взгляду в виде точек, сохраняющих между собой достаточно свободную связь. Так выглядят некоторые

семена; и если мы откроем чудесную, гладко отполированную, подобную слоновой кости головку мака (она, в итоге, тоже крупная шарообразная точка), то обнаружим в этом теплом шаре выстроенные в регулярную композицию скопления холодных серо-голубых точек, несущих дремлющие силы плодородия, так же точно, как и в живописной точке.

Иногда подобные формы возникают в природе благодаря распаду или разрушению вышеназванных комплексов — так сказать, прорыв к прообразу геометрического состояния. Так, в песчаной пустыне, состоящей исключительно из точек, не случайно приводит в ужас неукротимо-буйная подвижность этих «мертвых» точек.

И в природе точка является замкнутым в себе объектом, полным возможностей (рис. 5 и 6).

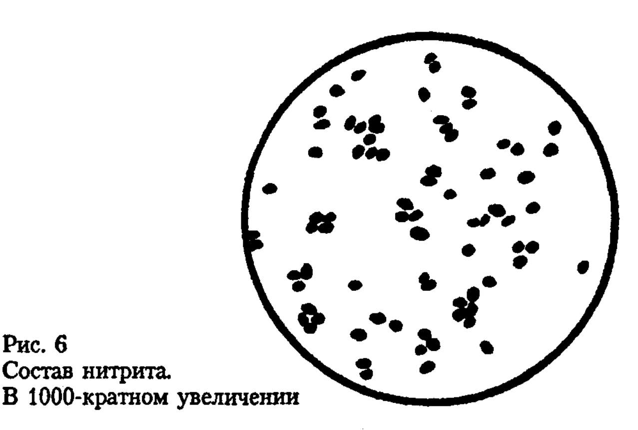


Рис. 6
Состав нитрита.
В 1000-кратном увеличении

Другие искусства

Точки можно встретить во всех видах искусства, и их внутренняя сила будет безусловно все более осознаваться художниками. Их значение нельзя недооценивать.

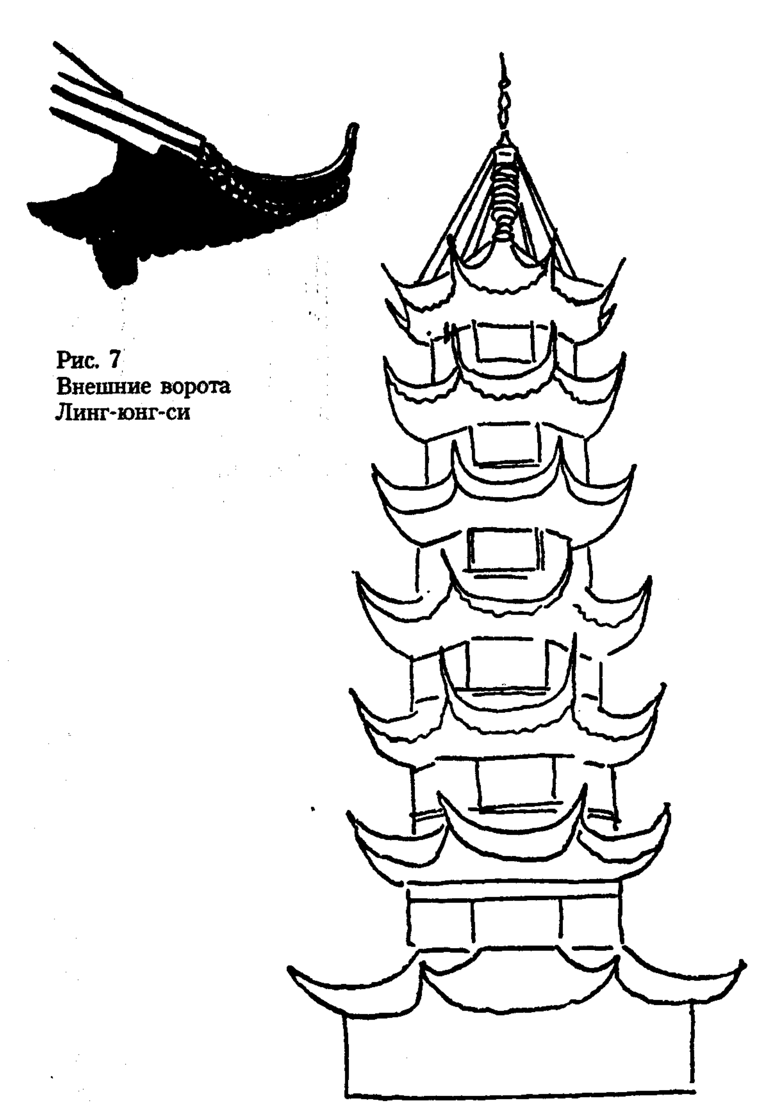


Рис. 7
Внешние ворота
Линг-юнг-си

Рис. 8
Пагода «Красы дракона» в Шанхае (построена в 1411 г.)

Пластика и архитектура

В пластике и архитектуре точка является результатом пересечения нескольких плоскостей: с одной стороны, она — завершение пространственного угла, с другой — исходный пункт возникновения этих плоскостей. Плоскости направляются к ней и развиваются, отталкиваясь от нее. В готических строениях точки особенно выделяются благодаря остроконечным завершениям и часто дополнительно подчеркнуты пластически; то, что в китайских постройках столь же наглядно достигается ведущей к точке дугой, — здесь слышатся краткие, отчетливые удары, как переход к растворению пространственной формы, которая повисает в окружающей здание воздушной среде. Именно в постройках такого рода можно предположить осознанное использование точки, находящейся среди планомерно распределенных и композиционно устремленных к высшей вершине масс. Вершина = точка (рис. 7 и 8).

Танец

Уже в старинных формах балета существовали «пуанты» — термин, происходящий от слова point*. Так быстрый бег на кончиках пальцев ног оставляет на земле точки. Балетный танцовщик использует точку и в прыжке; как при отрыве от поверхности, направляя голову вверх, так и в последующем касании земли он целит в определенную точку. Прыжки в современном танце могут быть в ряде случаев противопоставлены «классическому» балетному прыжку. Ранее прыжок образовывал вертикаль, «современный» же иногда вписывается в пятиугольную

* Точка *(фр.)*. — *Прим. ред.*

Рис. 9
Прыжок танцовщицы Палукки

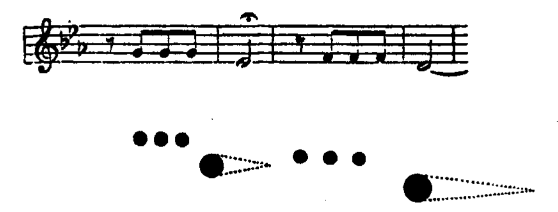
Рис. 10
Графическая схема прыжка

фигуру с пятью вершинами: голова, две руки, две ступни; при этом пальцы рук составляют десять мелких точек (например, танцовщица Палукка, рис. 9). Даже краткий миг неподвижности [в танце] может быть истолкован как точка. Итак, [здесь] активный и пассивный пунктир, неразрывно связанный с музыкальной формой точки (рис. 9, 10).
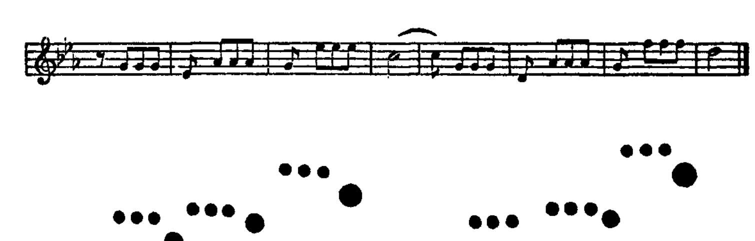
Музыка

Помимо упомянутых литавр и треугольника в музыке точка может воспроизводиться любыми

Рис. 11*
Пятая симфония Бетховена (первые такты)

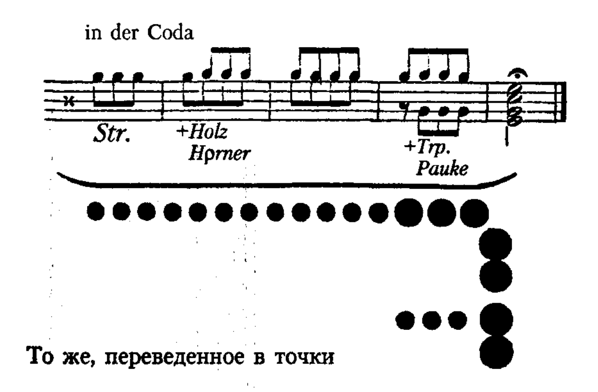


То же, переведенное в точки



То же, переведенное в точки

* В этих переводах мне оказал ценнейшую помощь господин генеральный музыкальный директор Франц фон Хёсслин, за что я и выражаю мою сердечную благодарность.



То же, переведенное в точки

Побочная тема I части

2. Thema

То же, переведенное в точки

инструментами (в особенности ударными), причем целостные композиции для рояля возможны исключительно в виде одновременного или последовательного сочетания звучащих точек*.

Графика

В особой области живописи, то есть в графике, точка развивает свою автономную силу с чрезвычайной отчетливостью: художественные орудия предлагают этим силам самые различные возможности, что обусловливает многообразие форм и величин и превращает точки в бесчисленное множество по-разному звучащих объектов.

Техники

Но и здесь многообразие и различия легко упорядочить, если взять за основу для этого порядка специфику графического процесса.

Наиболее распространенными графическими техниками являются:

---

* То, что точка всегда сохраняла для музыкантов силу своей более или менее осознаваемой привлекательности, заложено в самой ее природе, и отчетливее всего это демонстрируют «удержанные противосложения» Брукнера, глубокое внутреннее содержание которых можно ощутить под внешней оболочкой: «И даже если в этом (изумление по поводу точек после подписей и на дверных табличках) болезненная форма самопринуждения, то все же [это] не дело рук безумца, помешанного на точках; если знаешь натуру Брукнера, в особенности характер его научного поиска (и в его музыкальных теоретических трудах в том числе), то находишь психологическое объяснение его тяге к ускользающему первоначальному единству всех пространственных построений. Он, в сущности, искал повсюду замыкающие внешние точки, от них происходили для него бесконечные величины, и в них он возвращался к первому элементу». *Kurt E.* Bruckner. Berlin, B. I. S. 110.

1. офорт, и особенно — сухая игла,
2. гравюра на дереве,
3. литография.

И именно в отношении к точке и ее происхождению с особенной отчетливостью проступает различие между этими тремя техниками.

Офорт

В офорте естественным образом, играючи достигается появление мельчайшей черной точки. Напротив, крупная белая точка появляется лишь в результате значительных усилий и различных уловок.

Гравюра на дереве

В гравюре на дереве положение вещей прямо противоположно: маленькая белая точка требует лишь одного укола, а большая черная — усилий и осмотрительности.

Литография

В литографии пути к обоим результатам примерно равноценны и необходимость в усилиях отпадает.

Так же точно различаются между собой и возможности исправлений для этих трех техник: в офорте, строго говоря, исправления невозможны, в гравюре по дереву — допустимы по необходимости, в литографии — неограниченны.

Атмосфера

Из сопоставления этих трех техник становится ясно, что литография должна была появиться последней, в действительности лишь сегодня, — подоб-

ная легкость не дается без усилий. А с другой стороны, легкость возникновения и легкость исправления — это те качества, которые особенно соответствуют сегодняшнему дню. Нынешний день — лишь трамплин в «завтра», и только в таком качестве можно воспринимать его, не теряя душевного покоя.

Никакое естественное различие не может остаться и не остается поверхностным — оно должно исходить из самых глубин, то есть из сердцевины вещей. И технические возможности растут столь же целесообразно и направленно, как и любые явления в «материальном» мире (ель, лев, звезда, вошь) или в «духовном» (произведение искусства, моральный принцип, научный метод, религиозная идея).

Корни

И даже когда отдельные явления = растения так отличаются друг от друга обликом, что их внутреннее родство остается скрытым, и когда эти явления внешне предстают поверхностному взгляду как абсолютный хаос, все же возможно, основываясь на в н у т р е н н е й н е о б х о д и м о с т и, проследить их корни.

Заблуждения

На этом пути знакомишься и с подлинной ценностью различий, которые хотя и целесообразны и, в сущности, всегда правомерны, но могут жестоко отплатить за легкомысленное обращение противоестественным уродством.

Этот простой факт особенно нагляден в узкоспециальной области графики: непонимание основных различий между возможностями вышеназванных техник часто приводило к появлению бессмысленных и потому отталкивающих произведений. Они обязаны своим возникновением несостоятельности распознать

внутреннюю сущность вещей во внешнем — когда душа, отвердевшая как пустая ореховая скорлупа, утратила способность к погружению и не может проникнуть в глубину вещей, где под внешней оболочкой слышно биение пульса.

Специалисты графики XIX века нередко гордились способностью выдать гравюру по дереву за рисунок пером, а литографию за офорт. Подобные произведения можно назвать лишь testimonia paupertatis [свидетельством бедности]. Крик петуха, скрип двери, лай собаки, которые может поразительно искусно воспроизвести скрипка, никогда не будут признаны произведениями искусства.

Целесообразное

Материал и инструменты трех видов гравюры естественным образом созвучны необходимости воплотить три различных характера точки.

Материал

В качестве материала во всех случаях может использоваться бумага, и лишь поведение специфического инструмента в каждом случае принципиально иное. На этом основании и сложились три техники, сосуществующие по сей день.

Инструмент и возникновение точки

Офорт.

Среди различных видов офорта особенным предпочтением пользуется сухая игла, прекрасно отвечающая духу стремительности и, с другой стороны, обладающая характером разящей точности. Здесь основ-

ная плоскость может оставаться совершенно белой, и в эту белизну глубоко укоренены точки и штрихи. Сладострастно врезаясь в пластину, игла действует с определенностью и высшей степенью решительности. Первоначально точка возникает как негатив, посредством краткого, резкого укола пластины.

Игла, заостренный металл, — холодна.

Пластина, гладкая медь, — тепла.

Цвет плотным слоем наносится на всю пластину и смывается таким образом, что точка просто и естественно остается лежать на светлом лоне плоскости.

Нажим пресса подобен насилию. Пластина врезается в бумагу. Бумага проникает в мельчайшие углубления и втягивает в себя цвет. Болезненный процесс, приводящий к полному сплавлению цвета с бумагой.

Так возникает здесь малая черная точка — живописный первоэлемент.

Гравюра на дереве.

Инструмент — резец — металл — холоден.

Пластина — дерево (например, бук) — тепла.

Точку создает неприкосновенность со стороны инструмента, он обводит ее, словно крепость, глубоким рвом и должен остерегаться, чтобы никак ее не повредить. Чтобы точка могла появиться на свет, все окружающее ее должно быть подвергнуто насилию, искоренено, уничтожено.

Краска так наносится на плоскость, что полностью покрывает точку, не затрагивая ее окружения. Уже на доске ясно виден будущий оттиск.

Нажим пресса мягок: бумага не должна попасть в углубления, ей следует касаться лишь поверхности. Маленькая точка располагается не в бумаге, а на бумаге. Проникновение *в* плоскость предоставлено ее внутренним силам.

Литография.

Пластина — камень неопределенно-желтоватого оттенка — тепла.

Инструмент — перо, мел, кисть — более или менее остроконечные предметы с площадью касания различной величины и, наконец, — мелкие капли воды (техника напыления). Наибольшее многообразие, наибольшая гибкость.

Краска лежит легко и непрочно. Ее связь с пластиной чрезвычайно условна, и после легкой шлифовки пластина вновь возвращается в девственное состояние.

Точка возникает здесь мгновенно — молниеносно, без всякого усилия, без малейших затрат времени — лишь кратким, поверхностным касанием.

Нажим пресса — беглый. Бумага равнодушно прикасается ко всей плоскости и воспроизводит лишь обработанные участки.

Точка так легко сидит на бумаге, что улети она — это не покажется чудом.

Итак, точка располагается:

в офорте — внутри листа,
в гравюре по дереву — внутри и на листе,
в литографии — на листе.

В этом отличие трех видов гравюры друг от друга, и в этом область их пересечения между собой.

И так точка, которая во всем остается точкой, обретает различные облики и разное выражение.

Фактура

Эти последние наблюдения относятся к специфическому вопросу фактуры.

Под понятием «фактура» понимается характер внешней связи элементов между собой и с основной

плоскостью. В схематическом определении этот характер зависит от трех факторов:

1. от рода основной плоскости, которая может быть гладкой, шероховатой, плоской, рельефной и т. д.;

2. от рода инструмента, причем наиболее распространенная сегодня в живописи кисть (различных видов) может быть заменена другими инструментами;

3. от характера наложения красочного слоя, который может быть свободным, плотным, въедающимся, напыленным и т. д., в зависимости от консистенции краски — то есть своеобразия связующих и красящих веществ и т. д.

И даже на очень ограниченной поверхности точки необходимо учитывать возможности фактуры (рис. 12 и 13). Здесь, несмотря на тесные границы мельчайшего элемента, все же важны различные способы создания, поскольку в зависимости от изготовления всякий раз иной оттенок приобретает и звучание точки.

Итак, во внимание принимаются:

1. характер точки в зависимости от орудия изготовления и рода принимающей плоскости (в данном случае — тип пластины),

2. характер точки на основании ее связи с конечной принимающей плоскостью (в данном случае — бумага),

3. характер точки в зависимости от собственных качеств конечной принимающей плоскости (в данном случае гладкая, зернистая, тисненая, шероховатая бумага).

Когда же необходимо скопление точек, то три упомянутых случая еще более усложнятся в зависимости от способа изготовления точечного множества, — как в процессе их нанесения вручную, так и

тем или иным механическим путем (всевозможные напыления).

Разумеется, все эти возможности играют еще большую роль для живописи: разница заключается здесь в своеобразии живописных средств, которые предлагают неизмеримо больше вариантов фактуры, чем узкая сфера графики.

Но и в этой узкой сфере вопросы фактуры сохраняют всю полноту своего значения. Фактура — это средство для достижения цели и в таком качестве должна осознаваться и применяться. Другими

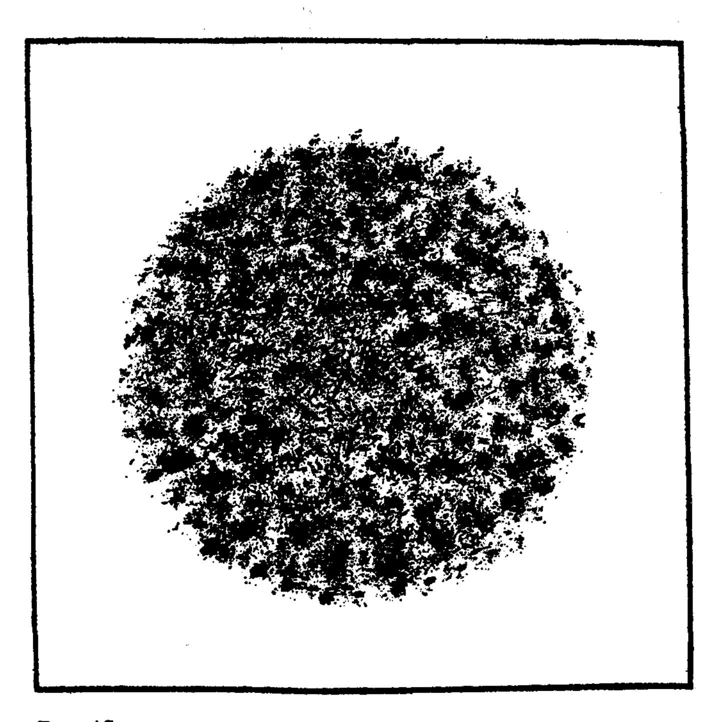


Рис. 12
Центрический комплекс свободных точек

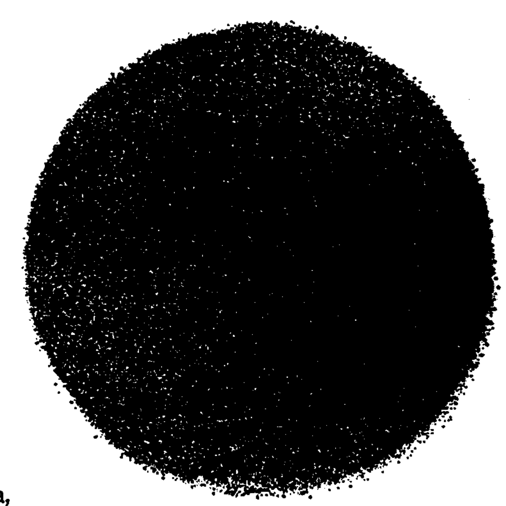


Рис. 13
Большая точка,
состоящая из множества малых (техника напыления)

словами, она не должна превращаться в самоцель, она обязана так же служить композиционному замыслу (цели), как и всякий другой элемент (средство). Иначе возникнет внутренняя дисгармония, в которой средство заслонит цель. Внешнее начало, перекрывающее внутреннее, манерно.

Абстрактное искусство

В данном случае можно увидеть одно из различий между «предметным» и абстрактным искусством. В первом звучание элемента «как такового» приглушается, подавляется. В абстрактном же искусстве оно приходит к полноценному, освобожденному звуку. И именно маленькая точка может служить тому неоспоримым доказательством.

В сфере «предметной» графики имеются изображения, состоящие исключительно из точек (знамени-

тый «лик Христа», например), причем точки призваны имитировать линии. Очевидно, что здесь имеет место неправомерное использование точки, поскольку точка, подавленная «предметностью», ослаблена в своем звучании и обречена на жалкое полусуществование*.

В абстрактном искусстве техника должна быть, разумеется, целесообразна и композиционно обусловлена. И доказательства здесь излишни.

Сила изнутри

Все, что здесь в целом было сказано о точке, относится к анализу замкнутой в себе, покоящейся точки. Изменения ее величины несут с собой изменения ее относительной сущности. В таком случае она разрастается из себя самой, из собственного центра, следствием чего становится лишь некоторое ослабление ее концентрического напряжения

Сила извне

Возможна и другая сила, которая возникает не в точке, а за пределами таковой. Эта сила устремляется навстречу внедряющейся в поверхность точке, вырывает ее и двигает по плоскости в каком-либо направлении. Это мгновенно уничтожает концентрическое напряжение точки, причем сама она уходит из жизни, а на месте ее возникает новая сущность, ведущая новую самостоятельную жизнь и подчиненная собственным законам. Это линия.

---

* Совершенно другой случай, естественно, — разложение плоскости на точки, проистекающее из технической необходимости, как, например, в цинкографии, где точечная разбивка неизбежна, — точка не играет здесь самостоятельной роли и, насколько это вообще позволяет техника, умышленно подавлена.

ЛИНИЯ

Геометрическая линия — это невидимый объект. Она — след перемещающейся точки, то есть ее произведение. Она возникла из движения — а именно вследствие уничтожения высшего, замкнутого в себе покоя точки. Здесь произошел скачок из статики в динамику.

Таким образом, линия — величайшая противоположность живописного первоэлемента — точки. И она с предельной точностью может быть обозначена как вторичный элемент.

Возникновение

Силы, приходящие извне, преобразовавшие точку в линию, могут быть различными. Разнообразие линий зависит от числа этих сил и их комбинаций.

В конце концов [происхождение] всех форм линий можно свести к двум случаям:

1. приложение одной силы и
2. приложение двух сил:

а) одно- или многократное поочередное воздействие обеих сил,

б) одновременное воздействие обеих сил.

Прямая

Если одна приходящая извне сила перемещает точку в каком-либо направлении, то воз-

никает первый тип линии, причем выбранное направление остается неизменным, и сама линия стремится двигаться по прямому пути бесконечно.

Это — прямая, представляющая в своем напряжении самую сжатую форму бесконечной возможности движения.

Принятое почти повсеместно понятие «движение» я заменяю на «напряжение». Привычное понятие неточно и потому уводит на неверный путь, ведущий к дальнейшим терминологическим недоразумениям. «Напряжение» — это сила, живущая внутри элемента, соответствующая лишь одной составляющей творящего «движения». Второй составляющей является «направление», которое тоже определяется «движением». Элементы живописи — это реальные результаты движения в форме:

1. напряжения и
2. направления.

Помимо всего прочего, это разделение создает основание для отличий между разнообразными видами элементов, как, например, точка и линия, из которых точка заключает в себе только напряжение и не может иметь направления, а линия безусловно причастна как к напряжению, так и к направлению. Если бы, например, прямая оценивалась только по [присущему ей] напряжению, было бы невозможно отличать горизонталь от вертикали. То же самое в полной мере относится к цветовому анализу, поскольку некоторые цвета отличаются друг от друга только направлением силы напряжения*.

---

* См., например, характеристику желтого и синего в моей книге «О духовном в искусстве». Осторожное применение понятий особенно важно в анализе «графической формы», поскольку именно здесь направление играет определяющую роль. Нужно с сожалением констатировать, что живопись в наименьшей степени располагает точной терминологией, что

Среди прямых мы выделяем три типа, по отношению к которым все прочие прямые — лишь отклонения.

1. Простейшая форма прямой — это **горизонталь**. В человеческом представлении она соответствует линии или поверхности, на которой человек стоит или передвигается. Итак, горизонталь — это холодная несущая основа, которая может быть продолжена на плоскости в различных направлениях. Холод и плоскостность — это основные звучания данной линии, она может быть определена как **кратчайшая форма неограниченной холодной возможности движения**.

2. Полностью противоположна этой линии и внешне, и внутренне стоящая к ней под прямым углом **вертикаль**, в которой плоскостность заменяется высотой, то есть холод — теплом. Таким образом, вертикаль является **кратчайшей формой неограниченной теплой возможности движения**.

3. Третий типичный вид прямой — это **диагональ**, которая схематичным образом под равным углом отклоняется от обеих вышеназванных и тем самым имеет к обеим равное тяготение, что и определяет ее внутреннее звучание, равномерное

невероятно осложняет научную работу, а иногда и делает ее просто невозможной. Здесь необходимо начать с начала, и первейшей предпосылкой является создание словаря терминов. Попытка, уже предпринятая в Москве (около 1919 года), к сожалению, не принесла результатов. Вероятно, время тогда еще не пришло.

[Очевидно, имеется в виду проект «Symbolarium» или «Словарь символов» под редакцией П. А. Флоренского и сотрудника РАХН А. И. Ларионова. Работа эта осталась незаконченной, о характере ее можно судить по сохранившейся статье П. А. Флоренского «Точка» (1922). — *Прим. ред.*]

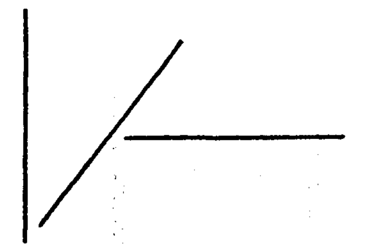


Рис. 14
Основные типы
геометрических прямых

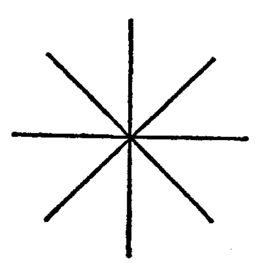


Рис. 15
Схема основных типов

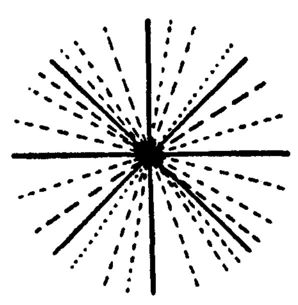
соединение холода и тепла. Итак: кратчайшая форма неограниченной тепло-холодной возможности движения (рис. 14 и 15).

Температура

Эти три вида являются наиболее чистыми формами прямых, которые отличаются друг от друга температурой:

Неограниченное движение	1. холодная форма 2. теплая форма 3. тепло-холодная форма	Кратчайшая форма неограниченной возможности движения

Все остальные прямые — это бóльшие или меньшие отклонения от диагоналей. Их внутреннее звучание определяет разница в бóльшем или меньшем тяготении к холоду или теплу (рис. 16).



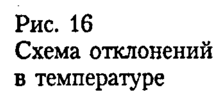


Рис. 16
Схема отклонений
в температуре

Так возникает звезда из прямых, организованных вокруг общей точки соприкосновения.

Образование плоскости

Эта звезда может становиться все плотнее и плотнее, так что скрещения образуют сжатую сердцевину, в которой возникает и начинает расти точка. Она и является осью, вокруг которой перемещаются линии, в итоге сливаясь друг с другом, — и на свет появляется новая форма: плоскость в образе чистого круга (рис. 17 и 18).

Отметим мимоходом, что в данном случае мы имеем дело с особенным свойством линии — ее способностью к созиданию плоскости. Здесь эта сила выражается в той же форме, как и в образовании плоскости лопастью, очерчивающей острым краем линию на земле. Однако линия может создать и другой род плоскости, о чем я скажу позднее.

Различие между диагоналями и другими диагональными линиями, которые по праву могут называться свободными прямыми, — это разница в температуре, при которой свободные прямые никогда не обретают равновесия между теплом и холодом.

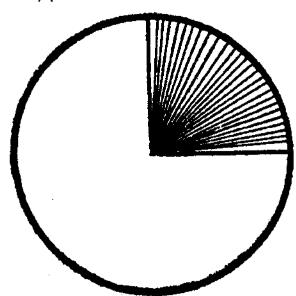


Рис. 17
Уплотнение

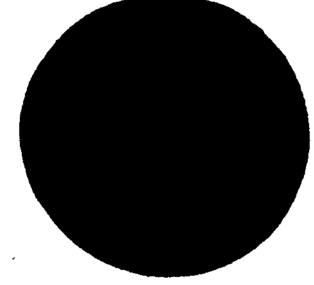


Рис. 18
Круг как результат уплотнения

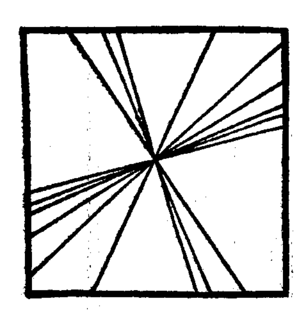


Рис. 19
Центрированные свободные прямые

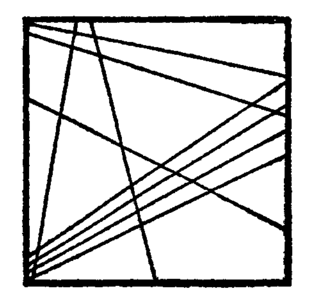


Рис. 20
Нецентрированные свободные прямые

При этом свободные прямые на заданной плоскости могут располагаться либо с общим центром (рис. 19), либо вне центра (рис. 20), в соответствии с чем их можно разделить на два типа:

4. Свободные прямые (неуравновешенные):

а) центрированные и

б) нецентрированные.

Цвета:
желтый и синий

Нецентрированные свободные прямые — первые прямые, обладающие специфическим свойством, свойством, приводящим их в некую параллель с насыщенными цветами и отличающим их от черного и белого. Собственно желтый и синий заключают в себе различные напряжения: на — и отступления. Чисто схематичны прямые (горизонтали, вертикали, диагонали, в особенности первые и вторые) реализуют свои напряжения на плоскости, не обнаруживая стремления оторваться от нее. У свободных прямых, в особенности у нецент-

рированных, мы обнаруживаем более независимое отношение к плоскости: они менее сливаются с плоскостью и способны иногда пронизывать ее. Эти линии наиболее чужды впившейся в поверхность точке, поскольку им менее всего присущ элемент покоя.

На ограниченной плоскости свободная связь возможна лишь тогда, когда линия вся располагается на ней, то есть когда она не касается внешних границ, о чем более подробно будет сказано в разделе «Основная плоскость».

В любом случае в напряжении нецентрированных свободных прямых и в «насыщенных» цветах существует безусловное родство. Естественная взаимосвязь «графических» и «живописных» элементов, которую мы сейчас можем прослеживать до определенного предела, бесконечно важна для будущего учения о композиции. Только на этом пути осуществимы планомерные, последовательные эксперименты в области конструкции, и беспросветный туман, в котором мы сейчас обречены продвигаться в лабораторных опытах, безусловно, станет вскоре более проницаемым и менее удушливым.

Черный и белый

Когда схематичные прямые — в первую очередь горизонтали и вертикали — оцениваются по цветовым качествам, логично напрашивается сопоставление с черным и белым. Так же точно, как эти два цвета (которые еще недавно для краткости именовались «бесцветными», а сейчас получили не слишком удачное название «ненасыщенных») остаются молчащими цветами, так и обе вышеназванные прямые становятся немыми линиями. И там и здесь звучание сведено к минимуму: молчание или, точнее, — еле слышный шепот и покой. Черный и

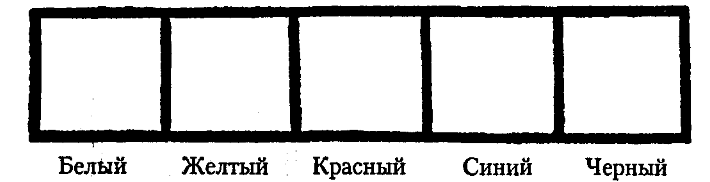


Рис. 21

белый лежат за пределами цветового круга*, и горизонтали и вертикали также занимают среди линий особое место, поскольку в своем центральном положении они неповторимы и потому — единственны. Если мы рассмотрим черное и белое с точки зрения температуры, то белый будет в любом случае более теплым, чем черный, а абсолютно черный — внут-

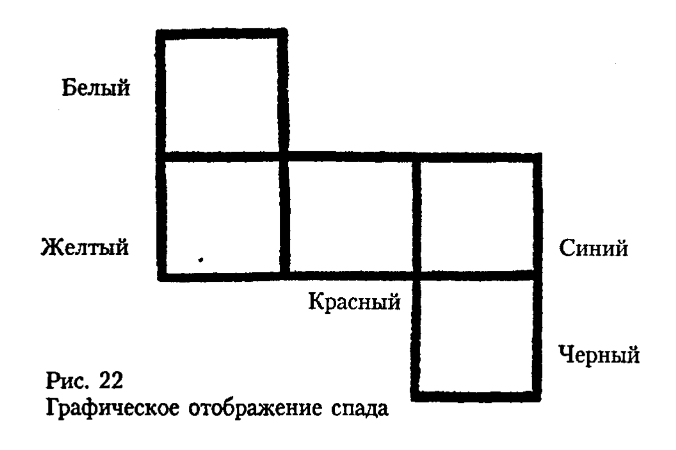


Рис. 22
Графическое отображение спада

* См. «О духовном в искусстве», где я называю черный цвет — символом смерти, а белый — символом рождения. То же самое может быть с полным правом сказано о горизонтали и вертикали — плоскости и высоте. Первая — лежит, вторая — стоит, идет, перемещается, наконец — восходит ввысь. Несущая — растущая. Пассив — актив. Условно: женское — мужское.

ренне безусловно холодным. Не случайно горизонтальная шкала цветов направлена от белого к черному (рис. 21).

Медленное, естественное скольжение сверху вниз (рис. 22).

Таким образом, далее в белом и черном могут быть обозначены элементы высоты и глубины, что открывает возможность для сопоставления с вертикалью и горизонталью.

«Сегодня» человек совершенно поглощен внешним, внутреннее для него мертво. Это последняя стадия упадка, последний шаг в тупик, — прежде подобное положение называлось «пропастью», сейчас достаточно слова «тупик». «Современный» человек ищет внутреннего покоя, поскольку он оглушен внешним, и надеется найти этот покой во внутреннем молчании, из чего в нашем случае произрастает исключительная склонность к горизонтально-вертикальному. Логическим следствием этого было бы явное предпочтение черно-белого, попытки чего уже неоднократно предпринимались живописью. Но исключительная связь горизонтально-вертикального с черно-белым еще впереди. Тогда все погрузится во внутреннее молчание и мир будут сотрясать лишь внешние звуки*.

Это родство, которое следует понимать не в качестве абсолютной равноценности, а лишь как внут-

---

* На эту исключительность следует ожидать сильной реакции, но не в форме спасения в прошлом, как порой происходит сейчас. Бегство в прошедшее можно было часто наблюдать в последние десятилетия: греческая «классика», итальянское кватроченто, поздний Рим, «примитивное» искусство («дикие», в частности), сейчас в Германии — немецкие «старые мастера», в России — иконы и т. д. Во Франции — более скромные обращения из «сегодня» во «вчера» — в противоположность немцам и русским, погружающимся в бездонные глубины. Будущее кажется «современным» людям пустым.

реннюю параллель, может быть сведено к следующей таблице:

Графическая форма	**Живописная форма**
Прямые:	Простейшие цвета:
1. Горизонтали	Черный
2. Вертикали	Белый
3. Диагонали	Красный (или серый, или зеленый)*
4. Свободные прямые	Желтый и синий

Красный

Параллель: диагональ — красный — выдвинута здесь в качестве утверждения, подробное обоснование которого слишком далеко уводит от темы этой книги. Можно лишь кратко сказать: красный** отличается от желтого и синего своей способностью плотно прилегать к плоскости, а от черного и белого — своим интенсивным внутренним кипением, собственным напряжением. Диагональ демонстрирует, в отличие от свободных прямых, плотное прилегание к плоскости, в отличие от горизонталей и вертикалей — большее внутреннее напряжение.

Первоначальное звучание

Точка, покоящаяся в центре квадратной плоскости, выше определяется как однозвучие точки с плоскостью, и общая картина может быть названа прообразом живописного выражения. Горизонтали и вертикали с

---

* Между красным, серым и зеленым можно провести параллели в различных отношениях: красный и зеленый — переход от желтого к синему, серый — от черного к белому и т. д. Это входит в учение о цвете. Указания см. «О духовном в искусстве».

** См.: *Кадинский В.* О духовном в искусстве // Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Далее ссылки на это изд.: Кандинский В. СПб., 2001. С. 100–101.

центральным положением на квадратной плоскости обеспечили бы дальнейшее усложнение этого случая. Обе эти прямые являются, как только что было сказано, одинокими и самостоятельно живущими сущностями, не знающими себе подобных. Поэтому они приобретают сильное, ничем не заглушаемое звучание, представляя тем самым первозвучание прямой.

Итак, эта конструкция является прообразом линеарного выражения, или линеарной композиции (рис. 23).

Она состоит из квадрата, разделенного, в свою очередь, на четыре квадрата, и являет собой наиболее примитивную форму членения схематической плоскости.

Сумма напряжений состоит из шести элементов холодного покоя и шести элементов теплого покоя = двенадцати. Итак, дальнейший шаг от схематического образа точки к схематическому образу линии достигается неожиданным преумножением средств [выразительности]. От одиночного звучания производится мощный рывок к двенадцати. С другой стороны, эти двенадцать звучаний составлены четырьмя звучаниями плоскости + двумя звучаниями линии = шести. Сочетание удваивает эти шесть звучаний.

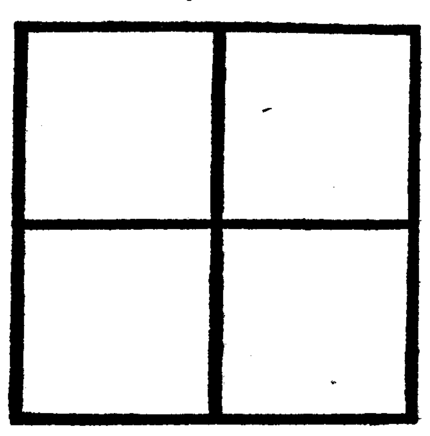


Рис. 23

Данный пример, принадлежащий собственно композиционному учению, приведен здесь с целью обозначить взаимное влияние простых элементов в элементарном же сочетании, вместе с чем обнажается сущностная «относительность» неопределенно-растяжимого понятия «элементарный». То есть совсем не просто отделить сложносоставное и пользоваться исключительно элементарным. И тем не менее подобные эксперименты и подобные наблюдения — единственное средство обратиться к основам живописных объектов, служащих композиционным задачам. Таким методом пользуется «позитивная» наука. И в этом она, несмотря на чрезмерную односторонность, обретает хотя бы внешний порядок и по сей день проникает в первоэлементы посредством углубленного анализа. В конце концов, именно таким образом она представила богатейший упорядоченный материал философии, что рано или поздно приведет к синтетическим результатам. На такой путь, изначально связывающий внешнее с внутренним, должна вступить и наука об искусстве.

Лиризм и драматизм

В постепенном переходе от горизонталей к свободным нецентрированным прямым их холодный лиризм столь же постепенно вбирает все больше тепла, так что в итоге приобретает определенный оттенок драматизма. Но лирическое в нем по-прежнему преобладает,— весь мир прямых лиричен, что объясняется воздействием единственной внешней силы. Драматическое же заключает в себе помимо звука перемещения (в упомянутых случаях с нецентрированными прямыми) еще и звук столкновения, требующий как минимум двух сил.

Действие двух сил в области прямых может осуществляться двумя способами:

1) обе силы высвобождаются — чередующееся воздействие;

2) обе силы действуют вместе — одновременное воздействие.

Ясно, что второй способ более темпераментен и потому более «горяч», особенно же потому, что он может быть рассмотрен как результат действия множества освобожденных сил.

В соответствии с ним нарастает и драматизация, вплоть до образования ярко выраженных драматических линий.

Итак, мир линий включает в себя решительно все оттенки выразительности — от холодного лиризма первоначально до жаркого драматизма в конце.

Линеарный перевод

Безусловно, всякое проявление внешнего во внутреннем мире может получить линеарное выражение — своего рода перевод*.

---

* Помимо интуитивных переводов в этом направлении необходимы последовательные лабораторные эксперименты. Было бы разумно каждое требующее перевода явление первоначально оценивать по содержанию в нем лирического или драматического и затем искать подходящую форму в соответствующей данному случаю области линеарного. Кроме того, анализ только что затронутых «переводных произведений» мог бы пролить яркий свет на этот вопрос. В музыке примеры подобных переводов многочисленны: музыкальные картины явлений природы, музыкальные формы для произведений других видов искусства и т. д. Важные опыты были проделаны в этом направлении русским композитором А. А. Шеншиным — «Годы странствий» Листа, восходящие к «Pensieroso» («Мыслителю») Микеланджело и «Sposalizio» («Обручению») Рафаэля.

[Очевидно, имеются в виду исследования по параллельному анализу произведений пластических искусств и музыки, проведенные А. А. Шеншиным на университетских семинарах изобразительных искусств, в ИНХУК и РАХН. Ссылки на его работы «Лист и Микеланджело» и «Лист и Рафаэль», ставшие темой публичных докладов, неоднократно встречаются у Кандинского. — *Прим. ред.*]

Результаты, соответствующие этим двум видам, таковы:

	Силы:	Результаты:
Точка	1) две чередующиеся	Ломаные линии
	2) две одновременные	Кривые линии

Ломаные

Ломаные линии или линии с углами

Поскольку ломаные линии составлены прямыми, то они относятся к рубрике 1, ко второму ее классу — В.

Ломаная возникает под давлением двух сил следующим образом (рис. 24).

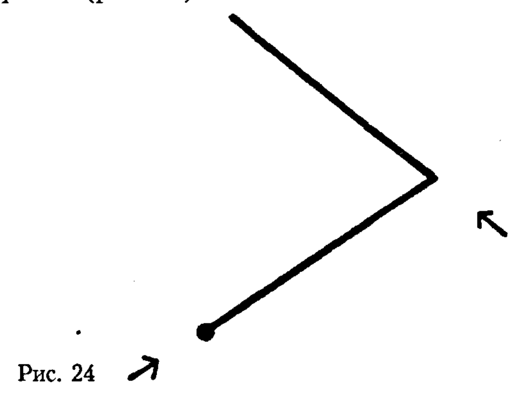


Рис. 24

Угол

Простейшие формы ломаных состоят из двух частей и являются результатом двух сил, направивших свое действие на одно-единственное столкновение. Этот простой процесс приводит, однако, к важным различиям между прямыми и ломаными: у ломаных возникает значительно больший контакт с плоскостью, и ломаная заключает нечто плоскостное уже в себе самой. Плоскость здесь еще

только зарождается, и ломаная становится ее опорой. Разница между бесчисленными [видами] ломаных состоит исключительно в величине угла, в связи с чем можно выделить три типа:

а) с острым углом — 45°,

б) с прямым углом — 90°,

в) с тупым углом — 135°.

Дальнейшие [ломаные] произведены нетипичными острыми или тупыми углами, которые большим или меньшим числом градусов отклоняются от типичных. А к трем первым ломаным может быть присоединена еще и четвертая — не-схематическая ломаная:

г) со свободным углом,

вследствие чего эту ломаную следует обозначить как свободную ломаную.

Прямой угол одинок в своем роде и изменяет лишь направление. Среди соприкасающихся прямых углов возможны лишь четыре варианта — либо они касаются углами, образуя крест, либо образуют прямоугольные плоскости в соприкосновении расходящихся сторон — в наиболее «правильном» случае — квадрат.

Горизонтально-вертикальный крест состоит из одной теплой и одной холодной линии — это не что иное, как центрированное расположение горизонтали и вертикали. Отсюда — тепло-холодная или холодно-теплая температура прямого угла — в зависимости от его направления, о чем подробнее в разделе «Основная плоскость».

Длины

Дальнейшее различие между простыми ломаными состоит в соотношении длин их отдельных отрезков — обстоятельство, заметно видоизменяющее первоначальное звучание этих форм.

Абсолютное звучание

Абсолютное звучание данных форм зависит от трех условий и изменяется в дальнейшем как:

1. звучание прямой с упомянутыми изменениями (рис. 25),

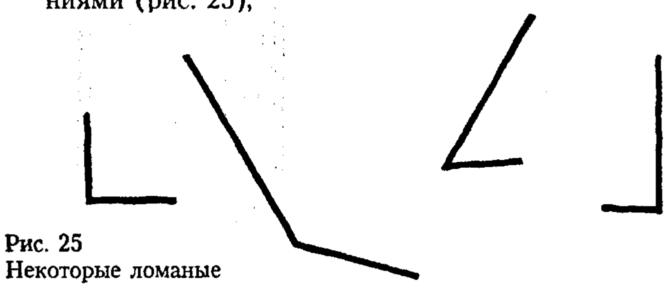


Рис. 25
Некоторые ломаные

2. звучание тяготения к более или менее непосредственному напряжению (рис. 26), и

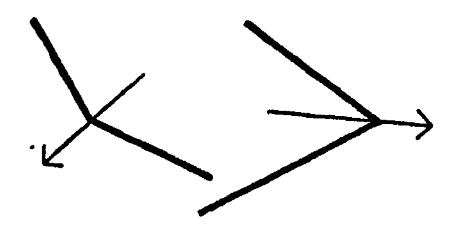


Рис. 26

3. звучание тяготения к большему или меньшему захвату плоскости (рис. 27).

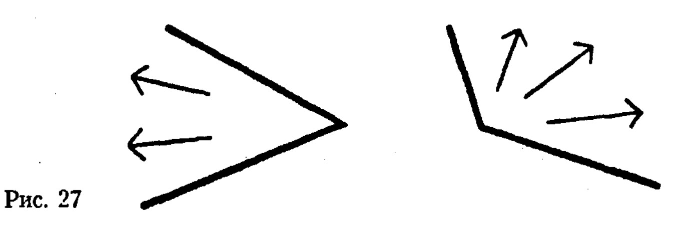


Рис. 27

Трезвучие

Эти три звучания могут образовать чистое трезвучие. Они могут также быть использованы поодиночке или попарно, в зависимости от общей конструкции: все три звука никогда не умолкают совершенно, при этом один или другой могут в такой степени заглушать другие, что они становятся едва слышными.

Наиболее объективный из трех типичных углов — это прямой, который также является и наиболее холодным. Он делит квадратную плоскость на четыре части без остатка.

Наиболее напряженным является острый угол — он же и наиболее теплый. Он без остатка дробит плоскость на восемь частей. Превышение прямого угла приводит к ослаблению напряжения вперед, тяга к захвату плоскости соответственно нарастает. Эта жажда сдерживается лишь тем, что тупой угол не в состоянии разделить всю плоскость без остатка: он дважды разворачивается на ней и оставляет сектор в девяносто градусов неохваченным.

Три звучания

В этом корреспондируют три различных звучания трех различных форм:

1. холодное и сдержанное,
2. острое и высокоактивное и
3. беспомощное, слабое и пассивное.

Эти три звучания, а с ними три угла предлагают прекрасный графический перевод художественного творчества:

1. острое и высокоактивное внутреннего мышления (ви́дение),

2. прохладное и сдержанное виртуозного изложения (воплощение) и

3. неудовлетворенное чувство и осознание собственной слабости после оконченной работы (называемое у художников «похмельем»).

Ломаные и цвета

Выше говорилось о четырех прямых углах, образующих квадрат. Взаимосвязи с живописными элементами здесь едва уловимы, однако параллель ломаных с [определенными] цветами не может остаться необозначенной. Тепло-холодное квадрата и его безусловно плоскостная природа являются прямым указанием на красный, который представляет собой промежуточную ступень между желтым и синим и заключает в себе тепло-холодные свойства*. Не случайно в последнее время так часто встречается красный квадрат. Очевидно, не совсем безосновательно прямой угол сопоставляется с красным.

Под видом г) ломаных необходимо отметить один особенный угол, лежащий между прямым и острым, — угол в 60 градусов (прямой –30, а острый +15). Когда два подобных угла обращены друг к другу разворотами, они создают равнобедренный треугольник — три острых активных угла — и указывают на желтый**. Так, острый угол внутренне окрашен желтым.

Тупой угол постепенно лишается агрессии, остроты, тепла, и в этом он отдаленно сродни не имеющей углов линии, которая, как будет показано позже, образует третью первичную схематическую форму плоскости — круг. А пассивное начало тупого угла, практически утраченная устремленность вперед, придает этому углу легкий синий оттенок.

---

* См. «О духовном в искусстве», с таблицами II и V. «Основные элементы» в Bauhausbuch, Bauhaus-Verlag, 1923.

** Там же.

Здесь можно обозначить следующие взаимосвязи: чем острее угол, тем ближе он к пределу тепла, и наоборот, с постепенным убыванием тепла после красного прямого угла все сильнее тяготение к холоду, вплоть до возникновения тупого угла в 150 градусов, типично синего угла, являющегося предчувствием кривой и имеющего конечной целью круг.

Этот процесс может получить следующее графическое выражение:

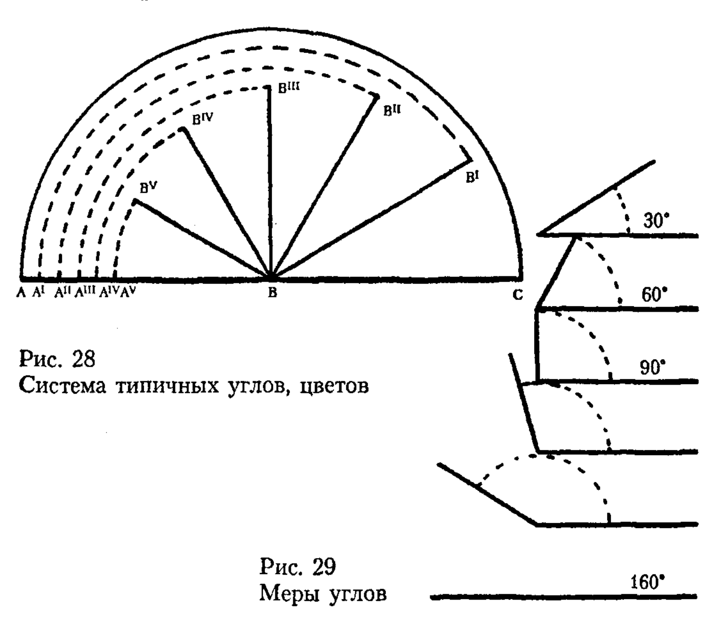


Рис. 28
Система типичных углов, цветов

Рис. 29
Меры углов

Так складываются:

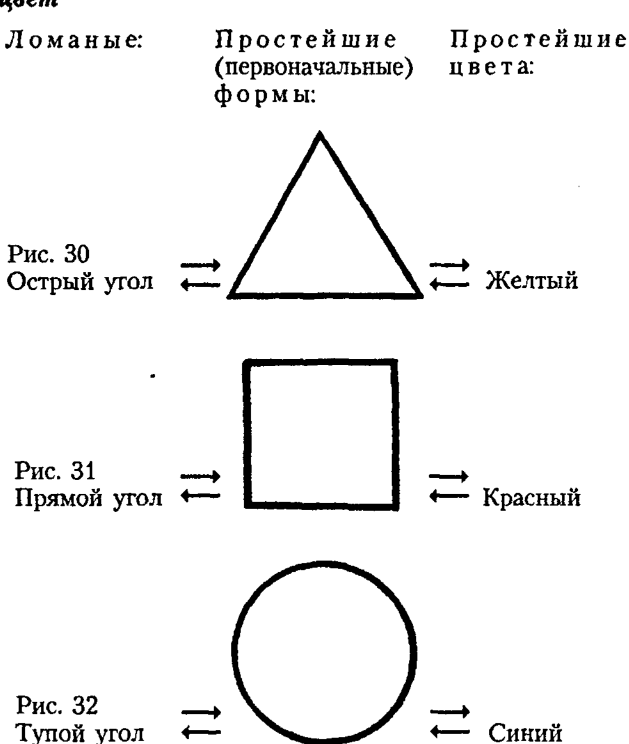
A^{V} B B^{V}	...	желтый	острый угол
A^{IV} B B^{IV}	...	оранжевый	
A^{III} B B^{III}	...	красный	прямой угол
A^{II} B B^{II}	...	фиолетовый	тупой угол
A^{I} B B^{I}	...	синий	

Следующий скачок в 30° — это переход от ломаных к прямым:

А В С . . . черный. Горизонталь.

Поскольку типичные углы, развиваясь, могут превращаться в плоскости, естественно, проявляются дальнейшие отношения между линией — плоскостью — цветом. Так можно выстроить следующую схематическую версию линеарно-плоскостно-цветовых взаимосвязей:

Плоскость и цвет



Если эти и вышеприведенные параллели верны, то из сопоставления тех и других можно сделать следующий вывод: звучание и свойства компонентов дают в отдельно взятых случаях сумму свойств, не существовавшую изначально. Похожие факты известны и другим наукам, например химии: соединение, разложенное на компоненты, в некоторых случаях не равно сумме отдельных составляющих*. Возможно, в подобных случаях мы сталкиваемся с неизвестным законом, с неясным обманчивым образом. А именно:

Линия и цвет

Линия	Цвет	Относительно температуры и света
Горизонталь	Черный	= Синий
Вертикаль	Белый	= Желтый
Диагональ	Серый, зеленый	= Красный

Плоскость	Компоненты		Третья простейшая
Треугольник	Горизонталь Черный = синий	Диагональ Красный	Желтый
Квадрат	Горизонталь Черный = синий	Вертикаль Белый = желтый	Красный
Круг**	Напряжения (как компоненты) активные = желтый пассивные = красный		Синий

* В химии в подобных случаях используется не знак равенства, а знак ⇄, указывающий на взаимозависимость. Моя задача здесь — указать на «органические» взаимосвязи между элементами живописи. Даже в случаях, когда невозможно доказать их идентичность, то есть непреложно обосновать, я хочу расстановкой двойной стрелки подчеркнуть их внутренние связи. В подобных случаях нельзя дать себя запугать возможными ошибками: истина нередко открывается в заблуждениях.

** Происхождение круга представлено в анализе кривых — подход и последующее утверждение. Круг в любом случае стоит особняком среди трех простейших форм, — прямые не в состоянии его образовать.

Итак, сумма сама производит недостающий для равновесия компонентов член. Таким образом возникают компоненты из суммы — линии из плоскости, и наоборот. Художественная практика подтверждает эти условные правила; так, черно-белое изображение, состоящее из линий и точек, приобретает в соединении с плоскостью (плоскостями) бóльшее зрительное равновесие: облегченный вес требует более тяжелого. Вероятно, как известно каждому художнику, эта потребность в еще большей степени наблюдается в полихромной живописи.

Метод

Моя задача в подобных наблюдениях идет дальше попыток установить более или менее точные правила. Мне кажется не менее важным развязать дискуссию о теоретических методах. Методы художественного анализа были и остаются до сих пор произвольными и нередко носят слишком личностный характер. Настоящее же время требует более точного и объективного пути, на котором станет возможным и коллективный труд в сфере науки об искусстве. Склонности и способности и здесь, как и везде, различны, и каждый может работать в меру своих сил, но именно поэтому особенно важно, чтобы направление работы было принято большинством. В воздухе носится идея о регулярно работающих художественных институтах — идея, которая безусловно вскоре воплотится в самых различных странах.

Интернациональные художественные институты

Без всякого преувеличения можно утверждать, что художественная наука, поставленная на должный уровень, должна носить интернациональный ха-

рактер: интересно, но наверняка недостаточно стремиться к созданию исключительно европейской теории искусства. Здесь особенно важны не только географические и прочие внешние обстоятельства (в любом случае не только одни они), именно в области искусства определяющими становятся и различия внутреннего содержания «наций». Вполне достаточный пример тому — черный — наш и белый траур китайцев*. Большей противоположности в восприятии цвета, кажется, не может быть: «белый и черный» столь же часто употребляют у нас, как «земля и небо». Однако и между этими цветами может быть обнаружено глубинное и потому не сразу заметное родство: оба они молчат, причем, вероятно, этот пример особенно ярко освещает разницу между китайцами и европейцами. Мы, христиане, на основании тысячелетнего опыта воспринимаем смерть как безусловное молчание, или, по моему определению, как «бездонный провал», а язычники китайцы осознают

---

* Точные наблюдения требуемых отличий, не только в отношении «наций», но и расы, могут быть установлены без особенных осложнений, если подобные исследования будут предприниматься планомерно и точно. В отдельных случаях, приобретающих нередко неожиданное значение, могут встречаться непреодолимые препятствия — появляющиеся у истоков культуры как частности, но усложняющие в своих преломлениях дальнейшее развитие. С другой стороны, в процессе планомерной работы чисто внешние явления принимаются во внимание меньше, а в теоретической работе подобного рода могут быть вообще опущены, что, конечно, немыслимо для совершенно «позитивистского» метода. Однако и в подобных «простых» случаях односторонний подход может привести лишь к односторонним выводам. Было бы недальновидно считать, что народ совершенно «случайно» помещен в определенную географическую среду, определяющую его дальнейшее развитие. И столь же малоубедительно утверждение, что творческую силу народа формируют и направляют исходящие в итоге из него же самого политические и экономические условия. Цель творческой силы — это внутреннее начало, и это внутреннее не может исходить из одного лишь внешнего.

молчание как преддверие нового языка, или, по моему определению, как «рождение»*.

«Национальное» — это проблема, которая сегодня либо недооценивается, либо рассматривается лишь с внешней, или поверхностно-экономической, стороны, отчего на первый план выступают ее негативные стороны, полностью перекрывая все остальное. Однако именно это остальное, то есть внутреннее, наиболее существенно. С этой, последней, точки зрения сумма наций образовывала бы не диссонанс, а консонанс. Возможно, в таком, по видимости безнадежном, случае и искусство — на этот раз на научной основе — будет неосознанно или произвольно оказывать гармонизирующее воздействие. И прологом к этому может быть осуществление идеи об интернациональных художественных институтах.

Сложные ломаные

Простейшие формы ломаных могут быть усложнены, если к двум первоначальным образующим их линиям присоединяются дополнительные. Тогда точка испытывает не два столкновения, а более, вызванные, допустим простоты ради, не множеством, а лишь двумя освобожденными силами. Схематический вид этой многоугольной линии образован несколькими отрезками равной длины, расположенными друг к другу под прямым углом. Далее бесконечный ряд многоугольных ломаных может изменяться в двух направлениях:

1. комбинацией острых, прямых, тупых и свободных углов, и
2. различной длиной составляющих отрезков.

---

* См.: Кандинский В. СПб., 2001. С. 95–96.

Итак, многоугольная линия может быть составлена разнообразными частями — от простейших до все более сложных.

Сумма тупых углов, располагающих
равными отрезками,
» » » » » » » » неравными отрезками,
Сумма тупых углов, оторванных от острых и
состоящих из равных
и неравных отрезков,
» » » » » оторванных от прямых и
от острых и т. д. (рис. 33).

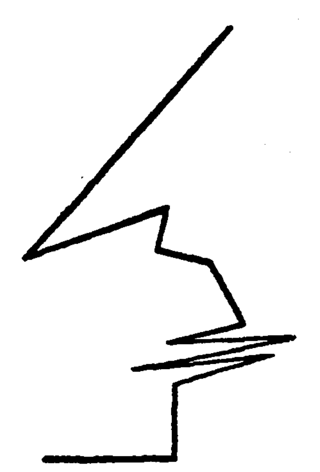


Рис. 33
Свободная многоугольная линия

Кривая

Подобные линии называются также зигзагообразными и образуют при равных отрезках подвижную прямую. Остроконечностью они напоминают о высоте и, таким образом, о вертикали, в тупых изломах они тяготеют к горизонталям, но всегда сохраняют в упомянутой структуре неограниченную подвижность прямой.

Когда при образовании тупых углов сила последовательно возрастает и угол увеличивается, то сама форма стремится к плоскости, и особенно к кругу. Родство тупоугольных линий с кривыми и кругом обусловлено не только внешней, но и внутренней природой: пассивность тупого угла, его безвольное отношение к среде приводят его ко все большему расширению, предел которому — круг.

Когда на точку одновременно оказывают воздействие две силы таким образом, что одна из них непрерывно и в равной мере превосходит другую по силе давления, возникает кривая линия, основной тип которой

1. Простая кривая.

Она является собственно прямой, отклонившейся от своего пути вследствие постоянного бокового давления, — чем сильнее было это давление, тем сильнее изменялся [угол] отклонения прямой и тем сильнее становилось напряжение вовне и в итоге стремление к самозавершению.

Внутренняя разница между прямыми состоит в количестве и роде напряжений: прямая располагает двумя явно примитивными напряжениями, не играющими для кривой существенной роли, — ее

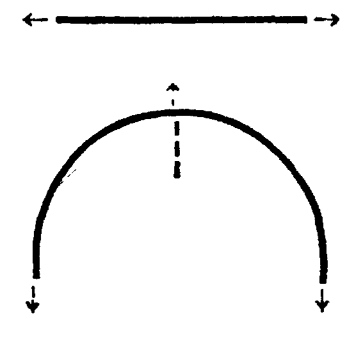


Рис. 34

основное напряжение заключено в изгибе (третье напряжение, противоположное двум предыдущим и превышающее их) (рис. 34). Вследствие утраты углом остроты, заключенная здесь сила становится хотя и менее агрессивной, но более длительной Угол заключает в себе нечто бездумно юношеское, кривизна — зрелую, по праву уверенную в себе энергию.

Противоположность прямой

Эта зрелость, это эластичное полнозвучие кривой дает основание искать не только в ломаных, но, безусловно, и в кривых противоположность прямым: возникновение прямой и обусловленный этим возникновением характер, то есть полное отсутствие прямых, вынуждает нас к утверждению:

прямая и кривая составляют изначально противоположную пару линий (рис. 35).

Ломаная должна рассматриваться здесь как промежуточный элемент: рождение — юность — зрелость.

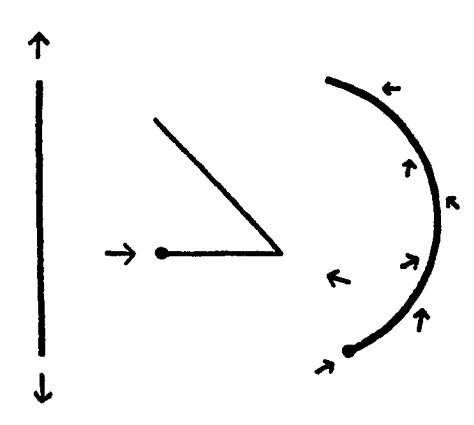


Рис. 35

Плоскость

В то время как прямая является полным отрицанием плоскости, кривая несет в себе ядро плоскости. Если обе силы при неизменных условиях все дальше продвигают точку, то возникающая в результате кривая рано или поздно придет к исходному пункту. Начало и конец перетекают друг в друга и в тот же миг бесследно исчезают. И возникает наименее и одновременно наиболее стабильная форма плоскости — круг* (рис. 36).

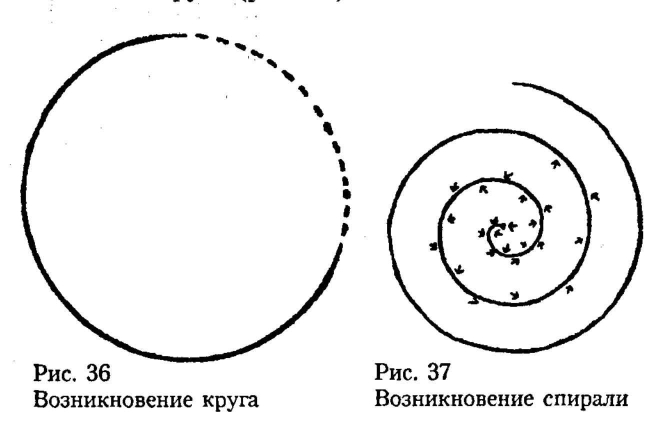


Рис. 36
Возникновение круга

Рис. 37
Возникновение спирали

* Правильным отклонением от круга является спираль (рис. 37), в которой сила, действующая изнутри, в неизменной степени превосходит внешнюю. Итак, спираль — это равномерно смещенный круг. Однако для живописи помимо этого различия намного существеннее другое: спираль — это линия, в то время как круг — это плоскость. Эту чрезвычайно важную для живописи разницу геометрия не учитывает: помимо круга эллипс, лемнискат и подобные плоскостные формы обозначаются в ней как линии (криволинейные). И примененное здесь определение «кривая» вновь не соответствует более точной геометрической терминологии, которая со своих позиций и на основании формул должна применять классификации, не допускающие отклонений и непригодные в этом смысле для живописи, — парабола, гипербола и т. д.

Противоположность относительно плоскости

И прямая, помимо прочих своих свойств, где-то хранит глубинное желание создать плоскость: претвориться в более компактную, замкнутую в себе сущность. Прямая способна на это, хотя в отличие от кривой, образующей плоскость посредством двух сил, ей необходимы для образования плоскости три импульса. Только в этой новообразованной плоскости начало и конец не могут исчезнуть бесследно, в трех местах они будут заметны. Полное отсутствие прямизны и угловатости, с одной стороны, а с другой стороны — три прямых с тремя углами — признаки двух простейших, радикально противоположных плоскостей. Итак, эти две плоскости противостоят друг другу как

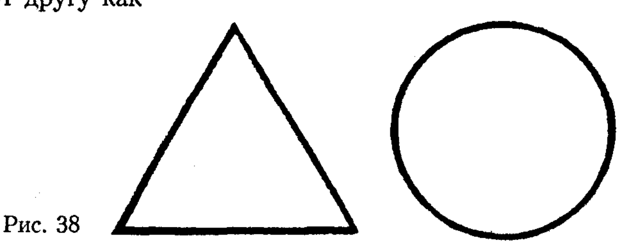


Рис. 38

и з н а ч а л ь н о   п р о т и в о п о л о ж н а я   п а р а   п л о с к о с т е й.

Три пары элементов

Здесь мы логическим образом подходим к установлению некоторых связей между тремя практически взаимоперетекающими, но теоретически разделяемыми живописными элементами: линия — плоскость — цвет.

прямая,	треугольник,	желтый,
кривая.	круг.	синий.
1-я пара	2-я пара	3-я пара

Три изначально противоположных пары элементов.

Другие искусства

Присущие данному виду искусства абстрактные закономерности, встречающие в нем постоянное более или менее осознанное применение и требующие сопоставления с закономерностями в природе, в обоих случаях — в искусстве и в природе — внутренне сообщают человеку совершенно особую форму удовлетворения; подобная же абстрактная закономерность свойственна, в сущности, и другим видам искусства. Сходного выделения и элементарного сопоставления на предмет внешних и внутренних свойств, которые я называю звучанием, требуют пространственные элементы в пластике и архитектуре*, звуковые — в музыке, элементы движения — в танце и языка — в поэзии**.

Таблицы предлагаемого нами типа необходимо подвергнуть жесткому контролю, и возможно, что из этих отдельных таблиц в итоге сложится одна синтетическая таблица.

Это основанное на ощущениях утверждение берет свое начало в интуитивном опыте и побуждает к первым шагам по этому заманчивому пути. Руководствуясь одним лишь чувством, здесь слишком легко оступиться, и предотвратить это можно лишь

* Идентичность основных элементов в пластике и архитектуре отчасти объясняет нынешнее успешное истребление пластики архитектурой.

** Приведенный здесь перечень основных элементов в различных искусствах необходимо считать лишь предварительным. Даже общепринятые понятия весьма туманны.

с помощью педантичного аналитического труда. Истинный метод удержит от неверных шагов*.

Словарь

Результаты систематической работы потребуют появления словаря элементов, который в дальнейшем приведет к созданию «грамматики». В итоге все это выльется в композиционное учение, выходящее за рамки отдельных искусств и причастное к «искусству» в целом**.

Словарь для живого языка — это не застывание, поскольку он переживает непрерывные изменения: слова исчезают, умирают, возникают, рождаются вновь, слова приходят сквозь границы «чуждого» и одомашниваются.

Поразительно, но грамматика в искусстве до сих пор кажется многим смертельно опасной.

Плоскости

Чем больше чередующихся сил приложено к точке, чем разнообразнее их направления, чем разнообразнее по длине отдельные отрезки ломаной, тем сложнее образуемые плоскости. Вариации их неисчерпаемы (рис. 39).

Это мы упоминаем здесь для прояснения различий между ломаными и кривыми.

Бесчисленные вариации плоскостей, которые обязаны своим возникновением кривым, никогда не утрачивают некоего, пусть отдаленного родства с кругом, благодаря тому что несут в себе круговые напряжения (рис. 40).

---

* И это — яркий пример необходимости одновременного применения интуиции и расчета.

** См. ясные указания в книге «О духовном в искусстве» и в моей статье «О сценической композиции» в «Синем всаднике».

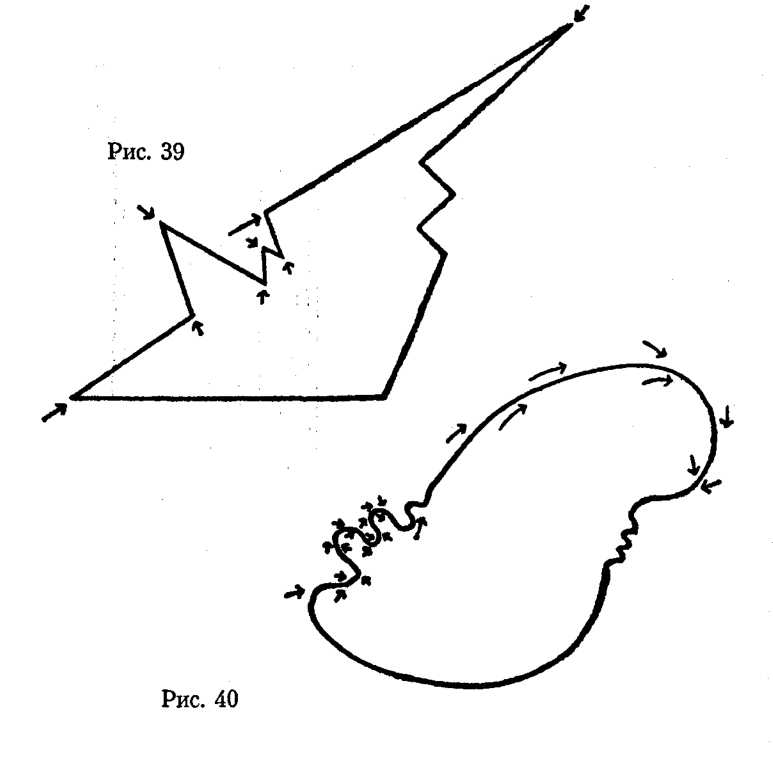


Рис. 39

Рис. 40

Необходимо отметить еще несколько возможных видов кривых.

Волнообразные

Усложненная, или волнообразная, кривая может состоять из:

1. геометрических элементов окружности,
2. из свободных элементов,
3. из различных комбинаций обоих упомянутых.

Эти три вида исчерпывают все формы кривых. Несколько примеров подтверждают это правило.

Кривая — геометрически волнообразная.

Равновеликий радиус – равномерное чередование позитивного и негативного давления. Горизонтальная протяженность с чередующимися напряжениями и спадами (рис. 41).

Кривая – свободно волнообразная.


Рис. 41

Отклонение от вышеназванной с такой же горизонтальной протяженностью:

исчезает геометрический облик,

позитивное и негативное давление в неравномерном чередовании, причем первое имеет большое преимущество над вторым (рис. 42).


Рис. 42

Кривая – свободно волнообразная.

Отклонение увеличивается. Чрезвычайно напряженная борьба между обеими силами. Позитивное давление достигает значительной высоты (рис. 43).


Рис. 43

Кривая — свободно волнообразная.
Вариация последней:

1. высшая точка ориентирована влево — поддавшись энергичному натиску негативного давления,

2. акцентирование высоты благодаря утолщению линии — нажим (рис. 44).

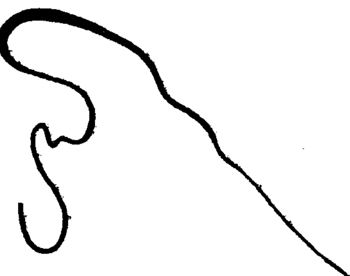


Рис. 44

Кривая — свободно волнообразная.

После первого восхождения по направлению влево — мгновенный направленный [разряд] мощного напряжения вверх и вправо. Спад — кругообразный влево. Четыре изгиба энергично подчинены движению снизу слева направо вверх* (рис. 45).



Рис. 45

* О звучаниях «левого», «правого» и их напряжениях — далее в разделе «Основная плоскость» Воздействия справа и слева можно проверить, приложив к книге зеркало, а нижнее и верхнее — перевернув книгу. «Зеркальное отражение» и «Переворот вверх ногами» — еще довольно таинственные вещи, очень важные для учения о композиции.

Кривая — геометрически волнообразная.

В противоположность верхней геометрически волнообразной (рис. 41) — чистое восхождение с незначительными отклонениями вправо и влево. Внезапное ослабление волны приводит к усилению вертикального напряжения. Радиус снизу вверх — 4, 4, 4, 2, 1 (рис. 46).



Рис. 46

Воздействия

Результат в приведенных примерах достигается при наличии двух условий:

1. комбинации активного и пассивного давления,
2. содействия звука направления,

и к этим двум факторам звучания можно присоединить

3. нажим самой линии.

Нажим

Нажим линии является плавным или внезапным увеличением или ослаблением силы. Простой пример избавляет от подробных объяснений:

Рис. 47
Восходящая
геометрическая кривая

Рис. 48
Та же кривая с планомерным
уменьшением нажима и, соответственно,
с нарастающим напряжением вверх

Рис. 49
Произвольные нажимы
на свободной кривой

Линия и плоскость

Утолщения, в особенности на короткой прямой, находятся в зависимости от увеличения размеров точки; и здесь вновь возникает вопрос, не имеющий точного ответа: «Когда умирает линия как таковая и на свет появляется плоскость?» Как ответить на вопрос: «Когда заканчивается река и начинается море?»

Границы неясны и подвижны. Здесь все зависит от пропорций, так же как это было с точкой: относительное сводит звучание абсолютного к неотчетливо-ос-

лабленному. На практике это приближение-к-самой-границе выражается намного отчетливее, чем в чистой теории*. Это приближение-к-самой-границе — мощное средство выразительности, могучее орудие (в итоге — элемент) для решения композиционных задач.

Это средство, в случаях крайней скованности основных элементов композиции, сообщает им некую вибрацию, разряжает застылую атмосферу целого и может, примененное с избыточной силой, привести к отторжению излишеств. В любом случае здесь мы еще полностью зависим от чувства.

Общепринятое разделение на линию и плоскость оказывается невозможным — факт, обусловленный недостаточно развитым состоянием живописи, ее почти зачаточным сегодня существованием, а быть может, самой природой этого искусства**.

Внешние границы

Специфическим фактором звучания линии являются внешние пределы линии, которые отчасти образованы только что упомянутым нажимом. В подобных случаях обе границы линии могут расцениваться как две самостоятельные внешние линии, что, в сущности, имеет скорее теоретическую, чем практическую ценность.

Также и вопрос о внешнем облике линии напоминает нам аналогичный вопрос с точкой.

---

* Некоторые таблицы, занимающие целую страницу, в этой книге приводят наглядные примеры тому (см. приложения).

** Средство приближения-к-самой-границе, естественно, выходит далеко за рамки проблемы линия—плоскость в отношении других элементов живописи и их применения, например, цвету это средство известно в еще большей степени и он располагает здесь бесчисленными возможностями. Также и основная плоскость оперирует этим, что вместе с другими средствами выразительности входит в правила и законы композиционной науки.

Гладкий, изрезанный, разорванный, округлый — это качества, вызывающие у нас определенные осязательные ощущения, и, соотвественно, уже с чисто практической точки зрения не стоит недооценивать внешние границы линии. Возможности комбинирования, перенесенные на осязательный уровень, у линии намного разнообразнее, чем у точки: например, гладкий контур зигзагообразной линии, изрезанный — у линии гладкой, округлые, разорванные границы — у зигзагообразной, разорванные контуры — у округлой и т. д. Все эти свойства могут применяться к трем типам линии — прямой, ломаной, кривой, и с любой из обеих границ можно обращаться особым образом.

Комбинированные

Третьим и последним среди основных типов линии является результат комбинирования двух первых видов, в связи с чем его следует называть комбинированным. Строение отдельных ее отрезков определяет специфику ее характера:

1. в геометрически комбинированной линии все составляющие ее части являются исключительно геометрическими,
2. в смешанно-комбинированной к геометрическим частям присоединяются произвольные,
3. свободно-комбинированную составляют исключительно свободные линии.

Сила

Помимо разницы характеров, предопределенной внутренними напряжениями, и совершенно вне процесса возникновения, первоначальный источник каждой линии неизменно один — сила.

Взаимодействие сил, приложенное к данному материалу, сообщает материалу жизненное начало, которое выражается в напряжении. Напряжения, в свою очередь, позволяют выразиться внутреннему содержанию элемента. Элемент является реальным результатом работы силы над материалом. Линия — наиболее определенный и простой вид подобного формообразования, который всякий раз осуществляется предельно закономерно и потому требует предельно закономерного применения. Итак, композиция является не чем иным, как предельно закономерной организацией жизненных сил, заключенных в элементах в форме напряжений.

Число

В конце концов всякая сила находит свое выражение в числе, то есть в числовом выражении. Пока это остается в искусстве скорее теоретическим утверждением, которое тем не менее не стоит упускать из виду: нам не хватает сегодня измерительных возможностей, которые, однако, рано или поздно придут к нам из области утопии. С этого момента каждая композиция получит свое числовое выражение, даже если первоначально оно будет применимо лишь по отношению к ее «схеме» или крупным массам. Дальнейшее — это дело терпения, с помощью которого достижимо дробление крупных масс на все более мелкие, соподчиненные им. Лишь после окончательного завоевания числового выражения возможно воплощение науки о композиции, у истоков которой мы сегодня стоим. Более простые структуры, переведенные в числовые выражения, в архитектуре, в музыке и отчасти — в поэзии, возможно, уже тысячелетия назад нашли себе применение (например, храм Соломо-

на), в то время как более сложным конструкциям подобных выражений не находилось. Чрезвычайно заманчиво оперировать простыми числовыми выражениями, что по праву особенно соответствует нынешним течениям в искусстве. Но после преодоления этой ступени столь же заманчивым (а быть может, и еще заманчивее) покажется усложнение числовых отношений, которое войдет в привычку*.

Интерес к числовому выражению открывает два направления — теоретическое и практическое. В первом большую роль играет закономерное, во втором — целесообразное. Закон подчиняется целесообразному, отчего произведение приобретает высшее качество — натуральность.

Комплексы линий

До сих пор классификации и анализу свойств подвергались отдельные линии. Различные формы применения множества линий и формы их взаимного воздействия, подчинение отдельной линии группе, или комплексу, линий — это вопрос композиции, не входящий сейчас в круг моих нынешних задач. И тем не менее необходимо несколько характерных примеров, на которых может быть освещена природа отдельных линий. Здесь будут показаны некоторые, далеко не исчерпывающие, сочетания, исключительно как пример пути к более сложным образованиям.

Некоторые простейшие примеры ритмов:

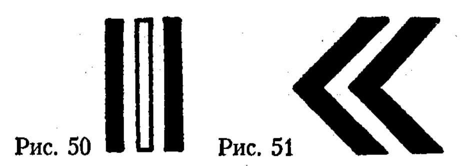
Рис. 50. Повторение прямой с чередованием веса

Рис. 51. Повторение ломаной

Рис. 52. Встречное повторение ломаной. Образование плоскости

---

* См.: Кандинский В. СПб., 2001. С. 128.


Рис. 50 Рис. 51

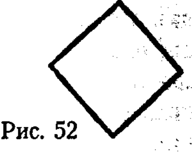

Рис. 52

Рис. 53. Повторение кривой

Рис. 54. Встречное повторение кривой. Повторное образование плоскости

Рис. 55. Центрально-ритмическое повторение прямой

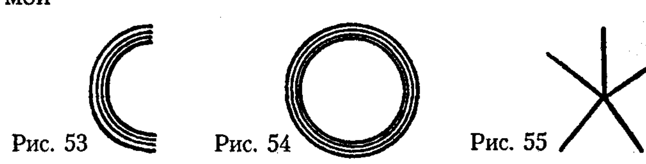

Рис. 53 Рис. 54 Рис. 55

Рис. 56. Центрально-ритмическое повторение кривой

Рис. 57. Повторение усиленной кривой с помощью сопровождающей

Рис. 58. Встречное повторение кривой

Наиболее простой случай — это точное повторение прямой с равными промежутками — примитивный ритм (рис. 59),

или с промежутками, равномерно увеличенными (рис. 60),

или с неравными промежутками (рис. 61).

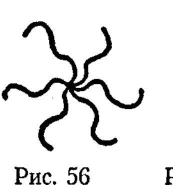
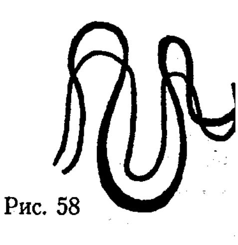

Рис. 56

Рис. 57


Рис. 58

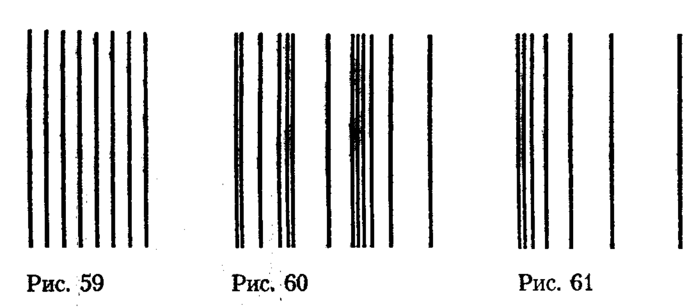


Рис. 59 Рис. 60 Рис. 61

Первый случай представляет собой повторение, целью которого является в первую очередь количественное усиление, как, например, происходит в музыке, когда звук одной скрипки усиливается звучанием многих.

Во втором виде к количественному усилению прибавляется оттенок качественного, что в музыке может быть сопоставлено с повторением одного и того же такта после долгой паузы или повторением на piano, качественно видоизменяющем фразу*.

Более сложным является третий вид, в котором используется усложненный ритм (рис. 62).

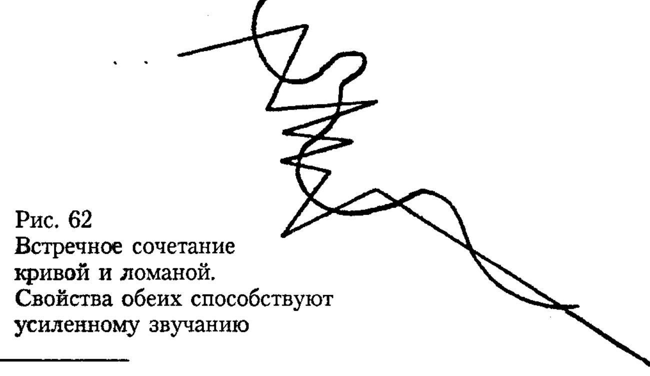


Рис. 62
Встречное сочетание кривой и ломаной. Свойства обеих способствуют усиленному звучанию

* Повторение фразы у других инструментов на той же высоте следует рассматривать как цвето-качественное.



Рис. 63
Соединенное
движение кривых

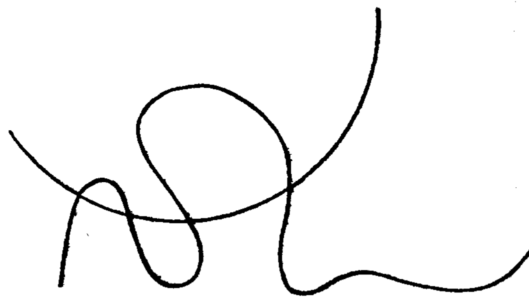


Рис. 64
Расходящееся движение

У ломаных и в особенности у кривых возможны значительно более сложные комбинации.

В обоих случаях (рис. 63 и 64) налицо как количественные, так и качественные усиления, несущие в себе тем не менее нечто мягкое, бархатистое, благодаря чему лирическое начало пересиливает звучание драматического. Для второго случая подобного смещения недостаточно: противопоставление не может привести к полнозвучию.

Такие — собственно самостоятельные — комплексы могут подчиняться другим, более сложным, причем и эти последние будут лишь частью целостной композиции — так же примерно, как Солнечная система представляет собой лишь точку в космическом целом.

Композиция

Целостно-гармоническая структура композиции может, таким образом, состоять из нескольких, предельно противоположных, комплексов. Эти противоположности могут обладать даже дисгармоническим характером, и тем не менее их правильное применение будет воздействовать на общую гармонию не отрицательно, а благотворно и сообщит произведению достоинства высшей гармонии.

Время

В линии элемент времени ощутим в значительно большей мере, чем в точке: длительность есть категория временная. С другой стороны, протяженность во времени у прямой и кривой [линий] различна, хотя бы их длины были равны: чем подвижнее кривая, тем больше ее длительность во времени. Итак, в линии возможности использования времени весьма разнообразны. Течение времени в горизонталях и вертикалях при одинаковых длинах внутренне тоже окрашено по-разному, и, вероятно, дело здесь действительно в разнице длин, что было бы, во всяком случае, объяснимо психологически. Итак, элемент времени в чисто линеарной композиции нельзя недооценивать, а композиционная наука должна подвергнуть его точным измерениям.

Другие искусства

Так же точно, как и точка, линия применяется и в других видах искусства. Ее сущность может быть более или менее точно передана средствами других искусств.

Известно, что такое музыкальная линия (см. рис. 11)*. Большинство музыкальных инструментов имеет линеарный характер. Высота звуков у различных инструментов соответствует толщине линии: совсем тонкая производится скрипкой, флейтой-пикколо; несколько шире — второй скрипкой, кларнетом; с более низкими инструментами осуществляется переход ко все более широким линиям, вплоть до самых низких тонов контрабаса и тубы.

Помимо ширины линия и в своих цветовых вариациях зависит от разнообразнейших оттенков различных инструментов.

Орган — столь же типичный линеарный инструмент, как рояль — точечный.

Можно утверждать, что линия предоставляет музыке максимум своих выразительных средств. Здесь она столь же реализуется во времени и пространстве, как и в живописи**. Как ведут себя в обоих искусствах время и пространство — это отдельный вопрос, противоречия [в толковании] которого вызвали род предубеждения, так что категории время—пространство и пространство—время слишком отдалились друг от друга.

Соответствие градациям громкости от пианиссимо до фортиссимо можно найти в усилении или ослаблении яркости линии, например в степени ее интенсивности. Усилие, прилагаемое рукой к смычку, совершенно аналогично нажиму руки на карандаш.

---

* Линия органично вырастает из точки.

** При измерениях высоты тона в физике используются специальные приборы, механически проецирующие колеблющийся звук на плоскость и сообщающие, таким образом, музыкальному звуку отчетливую графическую форму. Подобное же происходит и с цветом. Во множестве важных случаев художественная наука может уже сегодня пользоваться точными графическими построениями как материалом для синтетического метода.

Особенно интересно и показательно, что принятые сегодня музыкально-графические обозначения — нотное письмо — являются не чем иным, как суммой комбинаций точек и линий. Время выражается здесь исключительно окраской точек (хотя и в пределах белого и черного, что естественно ограничивает возможности) и количеством знаков долготы (линий). Точно так же линейно измеряется и высота звука, в основу чего положены пять горизонталей. Весьма поучительна исчерпывающая краткость этого средства переложения и простота, с которой сложнейшие звуковые явления обращаются в ясную для знающего глаза (без помощи слуха) речь. Оба эти качества очень заманчивы для других видов искусства, и вполне понятно, отчего живопись или танец находятся в поисках своих «нот». Но и здесь существует лишь один путь — аналитическое разделение на основные элементы, позволяющее в итоге прийти к собственному графическому выражению*.

Танец

В танце все тело, а в новом танце — каждый палец, очерчивает линии, вполне отчетливо выраженные. Современный танцор двигается на подиуме по

---

* Взаимоотношения живописных средств со средствами других видов искусства и в итоге — с проявлениями других «миров» можно очертить здесь лишь поверхностно. Собственно «переводы» и их возможности, как вообще перевод различных явлений в соответствующие линеарные («графические») и цветовые («живописные») формы, требуют углубленного изучения — линеарного и цветового выражения. Принципиально нет сомнений, что каждое явление каждого мира допускает подобное выражение — выражение его внутренней сущности, — будь то гроза, И.-С. Бах, страх или космический процесс, Рафаэль, зубная боль, «высокое» или «низкое» явление, «высокое» или «низкое» переживание. Единственная опасность — увязнуть во внешнем и пренебречь содержанием.

определенно-точным линиям, привлекая их как существенный элемент композиции (Захаров). Кроме того, все тело танцора до кончиков пальцев в любой момент времени представляет собой линеарную композицию (Палукка). Использование линий — это, вероятно, новое достижение, но, разумеется, не изобретение «современного» танца: в сущности, за исключением классического балета, танец любого народа на любой ступени его развития построен на линиях.

Пластика, архитектура

Роль и значение линии в пластике и архитектуре не требует поиска доказательств, — построение пространства одновременно является линеарным построением.

Важнейшей задачей исследования в художественной науке должен быть анализ предназначения линии в архитектуре, хотя бы в наиболее типичных произведениях у разных народов и разных эпох, и далее — графическое переложение этих произведений. Философской основой подобной работы было бы установление связей между графическими формулами и духовной средой данного времени. Завершающей главой сегодня может стать логически обусловленная фиксация на горизонтально-вертикальном с подчинением воздушного пространства верхними выступающими частями здания благодаря все более широким возможностям нынешних строительных материалов и технологий.

Описанный конструктивный принцип в соответствии с моей терминологией следует обозначить холодно-теплым или тепло-холодным — в зависимости от усиления горизонтали или вертикали. Этот принцип породил за короткое время целый ряд важ-

ных произведений, которые все умножаются в различных странах (Германия, Франция, Голландия, Россия, Америка и т. д.).

Поэзия

Ритмический образ стихотворения находит себе выражение в прямой или кривой линии, при этом закономерные чередования получают точное графическое обозначение — стихотворный размер. Помимо этого вполне точного ритмического размера долготы стихотворение в процессе декламации развивает определенную музыкально-мелодическую линию, способную выразить взлеты и падения, напряжение и его спад в менее постоянной, вариативной форме. Эта линия закономерна изначально, поскольку она связана с литературным содержанием стихотворения, — напряжения и спады ее обладают содержательной природой. Все вариативное, отклоняющееся от этой закономерной линии, точно так же (лишь с большей свободой) зависит от излагаемого, как в музыке изменения силы звука (форте и пиано) зависят от исполнителя. Эта неопределенность музыкально-мелодической линии для «литературного» стихотворения мало опасна. Роковой она могла бы стать в абстрактном стихотворении, так как в нем линия высоты является существенным, определяющим элементом. Для такого рода стихов необходимо изыскать собственную нотную систему, которая бы фиксировала звуковысотную линию так же точно, как и в музыке. Вопрос о возможностях и границах абстрактного стихотворения очень сложен. Здесь следует заметить, что абстрактное искусство рассчитано на более определенную форму, чем предметное, и что вопрос чистой формы в первом случае принципиален, а во втором подчас второстепенен. Ту же разницу я установил и по отношению к использованию точки. Как уже говорилось выше, точка есть молчание.

В сфере, граничащей с искусством, — в инженерном искусстве и тесно связанной с ним технике — линия приобретает все большее значение (рис. 65 и 66).

Рис. 65
Схема парусного судна.
Линейное построение
в процессе движения
(корпус и такелаж)

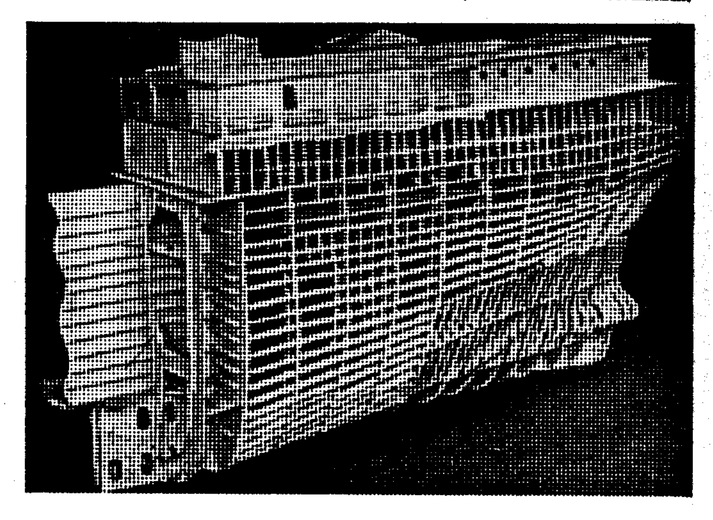


Рис. 66
Скелет моторного торгового судна

Насколько мне известно, Эйфелева башня в Париже явилась первым значительным примером возведения особенно высокой постройки из линий — линия вытеснила плоскость*.

* Особенный и очень важный случай в технике — использование линии как графического эквивалента числа. Автоматическое проведение линии (как это применяется в метеорологических наблюдениях) — это точное графическое выражение нарастающей и спадающей силы. Это изображение позволяет сократить использование чисел до минимума,— линия замещает число. Возникающие при этом таблицы наглядны и доступны даже дилетанту (рис. 67). Подобный же метод — выразить посредством движения линий развитие или моментальное состояние — уже многие годы используется в статистике, причем эти таблицы (диаграммы) чертятся от руки и являются результатом длительной педантичной работы. Этот метод применяется и в других науках (см. в астрономии «световые дуги»).

Рис. 67
Преобразование волны напряжения в физике, в графическом изображении Феликса Ауэрбаха

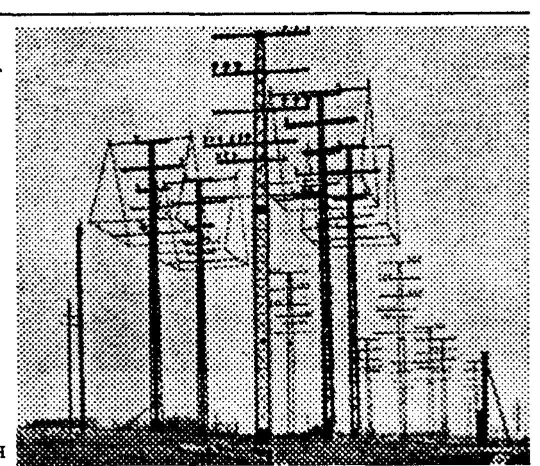


Рис. 69
Лес мачт высокого напряжения

Стыки и болты являются в этой линеарной конструкции точками. Это линеарно-точечная конструкция не на плоскости, а в пространстве (рис. 68)*.

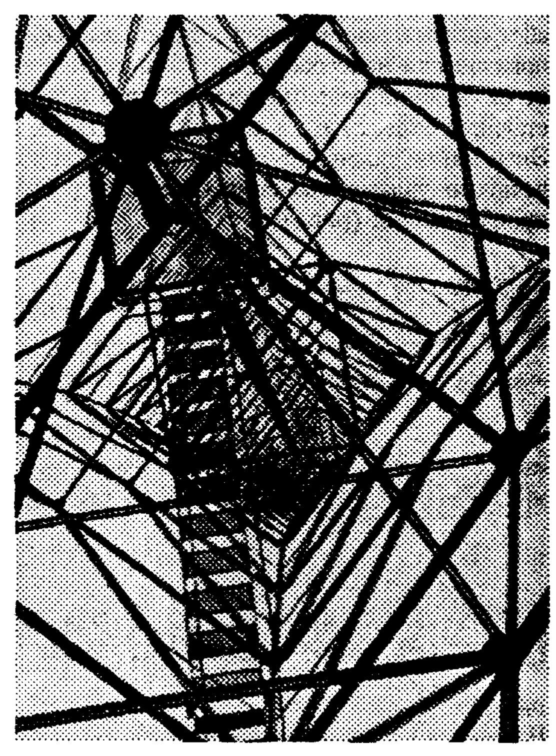


Рис. 68
Радиомачта, вид снизу

* Поучительный пример являет собой особая техническая конструкция — мачта, сооружаемая для передачи электричества (рис. 69). Здесь можно получить впечатление от «технического леса», очень схожего с «естественным лесом»: уплощенных пальм или елей. Графическое построение подобной мачты пользуется исключительно двумя графическими первоэлементами — линией и точкой.

Конструктивизм

«Конструктивистские» произведения последних лет представляют собой по большей части, и в особенности в первоначальном виде, «чистые», или абстрактные, конструкции в пространстве, лишенные практически-целесообразного назначения, что отделяет их от произведений инженерного искусства и заставляет отнести их к области «чистого» искусства. Энергичное, подчеркнутое использование линии с точечными узлами особенно бросается в глаза в этих произведениях (рис. 70).

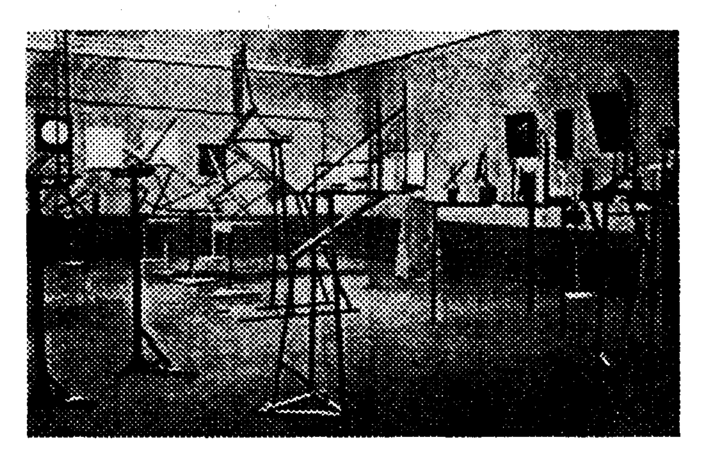


Рис. 70
Помещение выставки конструктивистов в Москве, 1921 год*

Природа

Использование линии в природе чрезвычайно многообразно. С этой темой, достойной отдельного изучения, может справиться лишь синтетический ес-

---

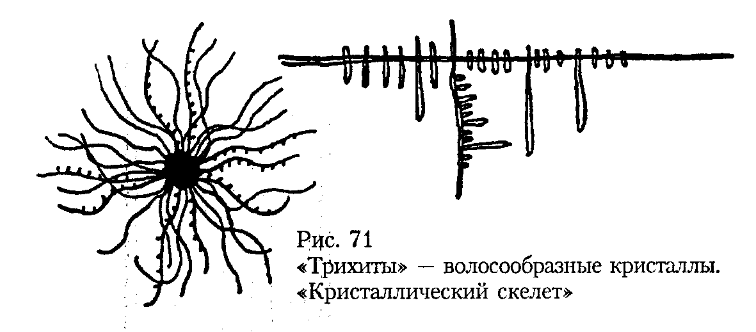
* Выставка «протоконструктивистского» объединения ОБМОХУ, май—июнь 1921 г. — *Прим. ред.*

тествоиспытатель. Для художников же было бы особенно важно увидеть, как в независимом царстве природы применяются первоэлементы: какие элементы принимаются во внимание, какими свойствами они обладают и каким образом происходят соединения. Композиционные законы природы открывают для художника не возможность для внешнего подражания (в чем он нередко видит основной смысл природных законов), а возможность сопоставить с этими законами законы искусства. И в этом определяющем для абстрактного искусства пункте уже сейчас открывается закон со- и противопоставления, выдвигающий два принципа — принцип параллели и принцип контраста, как это уже показывалось в сочетаниях линий. Таким образом, обособившиеся и независимо существующие законы двух крупных царств — искусства и природы — приведут в итоге к осознанию всеобщего закона мировой композиции и раскроют причастность обеих сфер к высочайшему синтетическому порядку: внешнего + внутреннего.

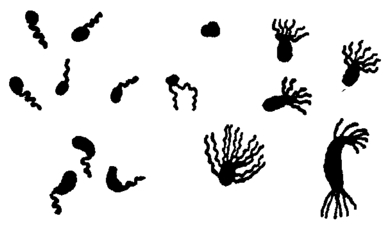
Этот фактор проявлялся до сих пор исключительно в абстрактном искусстве, осознавшем свои права и обязанности и не цепляющемся более за внешнюю оболочку природных явлений. Мы не отрицаем здесь, что эта внешняя оболочка в «предметном» искусстве подчинена внутреннему назначению, однако остается невозможным полностью воплотить внутреннюю сущность одного мира во внешности другого.

Линия встречается в природе в бесчисленном множестве явлений: в минеральном, растительном, животном мирах. Схематичное строение кристалла (рис. 71) — чисто линейное образование (например, в плоскостной форме — кристаллы льда).

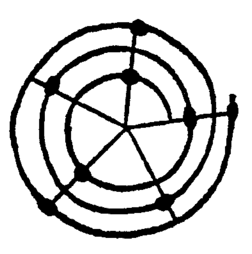
Растения в своем развитии от семени — к корню (вниз), вплоть до пробивающегося стебля


Рис. 71
«Трихиты» — волосообразные кристаллы.
«Кристаллический скелет»

(вверх)* проходят путь от точки до линии (рис. 73), что в дальнейшем приводит к усложняющимся комплексам линий, к самостоятельным линеарным


Рис. 73
Передвижения в воде растительных «жгутиковых»

* Появление листьев на побеге происходит столь точным образом, что находит себе выражение в математической формуле (числовом выражении) — а в науке сведено к спиралеобразной схеме (рис. 72). Сравни выше геометрические спирали (рис. 37).


Рис. 72
Схема роста листьев (последовательное появление листьев на побеге)
«Основная спираль»

конструкциям, как в ткани листа или в эксцентрической конструкции хвойных деревьев (рис. 74).

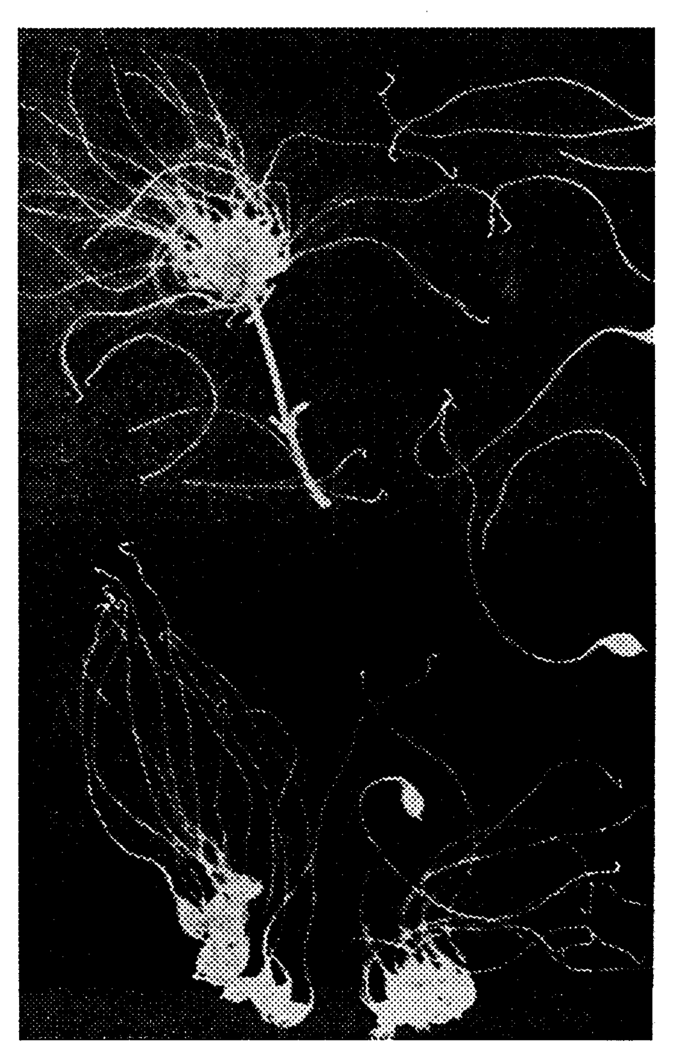


Рис. 74. Цветы клематиса

Органично линейное строение ветвей, исходя из того же основного принципа, демонстрирует самые разнообразные сочетания (например, среди деревьев: ель, фиговое дерево, финиковая пальма или запутанные комплексы лиан либо иных змеевидных растений). Некоторые комплексы обладают при этом ясной, четкой геометрической формой и живо напоминают геометрические конструкции, которые, как, например, поразительное образование — паутина, произведены животными.

Геометрическое и свободное построение

Другие, напротив, обладают «свободной» природой, образованы свободными линиями, при этом произвольное строение не обнаруживает ясной гео-

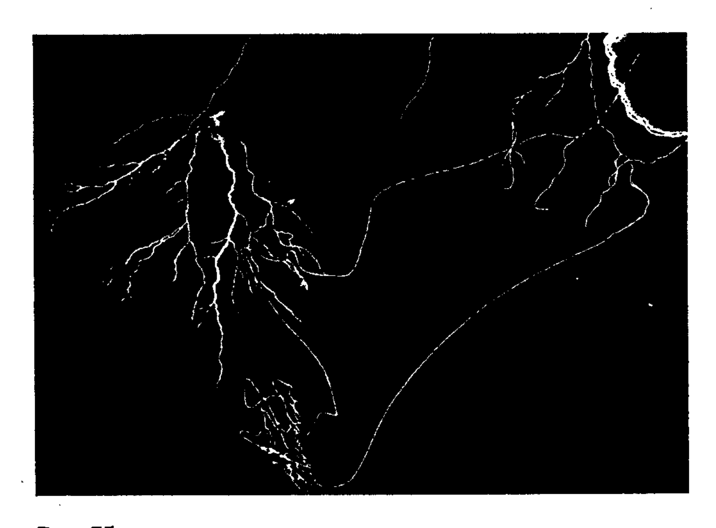


Рис. 75
Линеарное образование молнии

метрической конструкции. И тем не менее правильное и четкое здесь не исключается, оно лишь освоено другим образом (рис. 76). Точно так же существуют оба вида конструкций и в абстрактной живописи*.

Это родство, можно даже сказать «идентичность», весьма весомый пример взаимосвязей между художественными и природными законами. Но из сходства не следует делать ложных выводов: различие между природой и живописью заключается не в основных законах, а в материале, подчиненном этим законам. И основные свойства различного в обоих случаях материала нельзя оставить без внимания:

---

* То, что в последние годы строгая геометрическая конструкция в живописи представляется художникам особенно важной, имеет две причины:

1. необходимое и естественное использование абстрактного цвета во «внезапно» пробудившейся архитектуре, где цвет выполняет роль, подчиненную общей цели, и для чего «чистая» живопись неосознанно подошла к «горизонтально-вертикальному», и

2. затронувшая и живопись естественная потребность вернуться к элементарному и искать это элементарное не столько в самих элементах, сколько в их построении. Это стремление заметно помимо искусства в меньшей или большей степени во всех областях сознания «нового» человека, как переход от простейшего к сложному, который в долгом или скором времени, но непременно получит продолжение. Ставшее автономным абстрактное искусство и в этом подчиняется законам природы и вынуждено, как некогда природа, которая скромно начиналась с протоплазмы и клеток, постепенно переходить ко все более сложным организмам. Абстрактное искусство сегодня также создает простейшие или более или менее простые художественные организмы, дальнейшее развитие которых нынешний художник может предполагать лишь в самых неопределенных чертах и которые его привлекают, возбуждают и одновременно успокаивают при взгляде на открывающуюся перспективу. Стоит отметить здесь для примера, что сомневающиеся в будущем абстрактного искусства рассчитывают на уровень развития амфибий, значительно удаленный от развитых позвоночных и представляющий не конечный результат творения, а «начала».

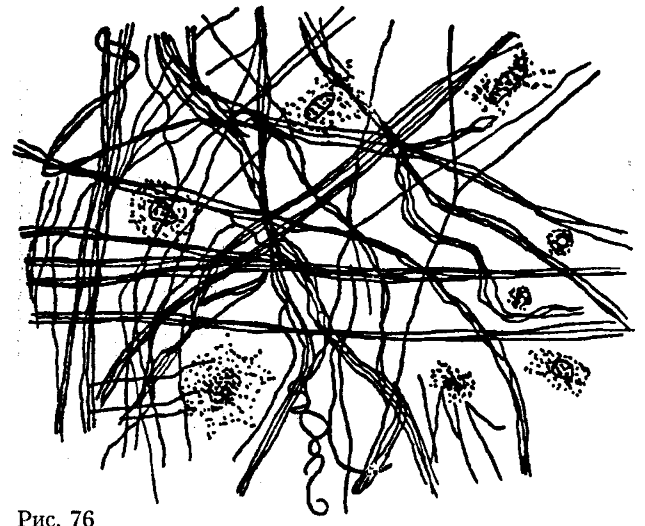


Рис. 76
«Свободная» связующая ткань у крысы

известный ныне простейший природный материал — клетка — находится в постоянном, реальном движении, и, напротив, простейший элемент живописи — точка — не знает движения и являет собой полный покой.

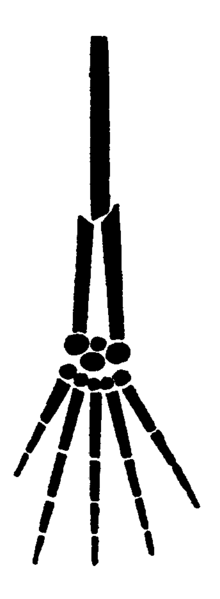
Тематическое построение

Скелеты различных животных, вплоть до высшей известной сегодня формы — человека, демонстрируют самые различные линеарные конструкции. Эти вариации не оставляют желать ничего более совершенного по «красоте» и всякий раз поражают своим разнообразием. Самым удивительным остается тот факт, что дистанция от жирафа до жабы, от человека до рыбы, от слона до мыши — не что иное, как вариация на одну тему, и что все эти бесчисленные

возможности исходят без исключений из одного принципа концентрического построения. Творческая сила придерживается здесь определенных природных законов, исключающих все эксцентрическое. Природные законы такого рода для искусства не определяющи, а путь эксцентрического в нем всегда в полной мере свободен и открыт.

Искусство и природа

Палец растет на руке так же точно, как сучок на ветке, — по принципу постепенного развития из центра (рис. 77). В живописи линия может располагаться «свободно», без признаков внешнего подчинения целому, без внешней связи с центром, — соподчинение наделено здесь внутренней природой. И этот простой факт не стоит



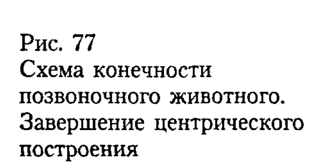


Рис. 77
Схема конечности позвоночного животного. Завершение центрического построения

недооценивать в анализе связей искусства и природы*.

Основные различия — это смысл или, точнее говоря, средство к достижению смысла, а смысл искусства и природы должен быть по отношению к человеку в конечном счете един. Во всяком случае, как там, так и здесь вряд ли стоит сохранять скорлупу ради ореха.

Что касается средств, то искусство и природа продвигаются относительно человека по разным путям, сильно удаленным друг от друга, даже если они стремятся к одной точке. И по поводу этого различия должна существовать полная ясность.

Каждый вид линии ищет свойственные ему внешние средства, способные придать ему необходимый облик, а именно на принципиально-экономичном основании: минимальное усилие ради максимального результата.

Графика

Присущие «графике» особенности материала, обсужденные в разделе о точке, в целом распространяются и на линию, первую естественную производную точки: легкость осуществления в офорте (особенно в травлении) при глубоком укоренении линии, трудоемкая, тяжелая работа в гравюре на дереве, легкое наложение-на-плоскость в литографии.

Любопытно рассмотреть эти технические процессы и степень их популярности.

---

* В достаточно узких рамках данного сочинения удается лишь бегло коснуться этих важнейших вопросов: они относятся к композиционному учению. Здесь стоит лишь подчеркнуть, что элементы различных творческих областей одни и те же и демонстрируют свое различие лишь в построении. И все приведенные здесь примеры следует рассматривать именно в таком качестве.

Последовательность такова:

1. гравюра на дереве — плоскость, как наиболее легкий результат,
2. офорт — точка, линия,
3. литография — точка, линия, плоскость.

Примерно таким образом распределяется интерес художников к элементам и соответствующим техникам.

Гравюра на дереве

После долгого периода неизменного интереса к живописи кистью и связанной с ней недооценки (зачастую — пренебрежения) графических средств внезапно вернулось признание к забытой, особенно в Германии, гравюре на дереве. Гравюрой на дереве, как низшим видом искусства, сначала занимались между делом, пока она не распространилась повсеместно, однажды дав жизнь специфическому типу немецкого художника-гравера. Помимо всего прочего, сам этот факт внутренне прочно связан с плоскостью, привлекающей к себе сейчас острое внимание, — время плоскости в искусстве, или время искусства плоскости. Плоскость — основное средство выразительности тогдашней живописи — вскоре покорила и пластику, ставшую плоскостной. Сейчас понятно, что эта возникшая около тридцати лет назад фаза развития живописи и почти одновременно пластики была уже тогда неосознанным приближением к архитектуре. Отсюда и упомянутое выше «внезапное» пробуждение строительного искусства*.

---

* Пример оплодотворяющего влияния живописи на другие виды искусства. Разработка этой темы безусловно приведет к поразительным открытиям в истории развития всех искусств.

Линия в живописи

Само собой разумеется, что живопись и дальше будет обращаться к своему второму основному средству — к линии. Это происходило (и происходит до сих пор) в форме нормального развития выразительных средств, спокойно протекающей эволюции, которая первоначально воспринималась как революция; мнение, по сей день присущее многим теоретикам, и в особенности относительно применения абстрактной линии в живописи. Постольку поскольку эти теоретики вообще признают абстрактное искусство, они считают уместным использование линии в графике, а в живописи — противным ее натуре и потому непозволительным. И этот случай очень характерен как пример путаницы в понятиях: все, что легко подчиняется разделению и должно быть расчленено, наслаивается одно на другое (искусство, природа), и наоборот — целостное (в данном случае живопись и графика) старательно разграничивается. Линия оценивается здесь лишь как «графический» элемент, который не может быть использован с «живописными» намерениями, хотя сущностная разница между «графикой» и «живописью» не найдена и в том числе не установлена и упомянутыми теоретиками.

Офорт

Прочно привязанная к материалу и особенно благодатная для создания самой тонкой линии, наиболее точная среди существующих техник — офорт. Итак, он вновь извлечен из старого сундука. И начинающийся поиск простейших форм должен был непременно привести к тончайшим линиям, которые в абстрактном смысле производят «абсолютное» звучание линий.

С другой стороны, та же тяга к простейшему имеет еще одно следствие — максимально обнаженное применение лишь части [присущих] одной форме [выразительных средств] с исключением других*. Собственно в офорте среди сложностей, возникающих при использовании цвета, особенно естественно сведение к чисто «графической» форме, отчего офорт и представляет собой специфическую черно-белую технику.

Литография

Литография — последнее изобретение среди графических техник — позволяет руке [проявить] максимальную гибкость и эластичность.

Чрезвычайная скорость изготовления, связанная с неистребимой прочностью поверхности, соответствует целиком и полностью «духу нашего времени». Точка, линия, плоскость, черно-белое, многоцветные произведения — все достигается с высочайшей экономностью. Гибкость в обработке литографского камня, то есть легкое нанесение любым инструментом и практически неограниченными возможностями корректировки — в особенности для изъятия неудачных мест, чего не потерпит ни гравюра на дереве, ни офорт, — и исходящая из этого легкость выполнения работ без предварительного точного плана (например, при экспериментах) в высшей степени соответствуют нынешним потребностям — не только внешним, но и внутренним.

Последовательно продвигаясь к первоэлементам, мы стремились помимо всего прочего выявить и осветить в этой работе особенные свойства точки.

---

* Например, исключение цвета или, по крайней мере, сведение его до минимального звучания в целом ряде кубистических произведений.

И здесь литография предоставляет в наше распоряжение богатейшие средства*.

Точка – покой. Линия – внутренне подвижное напряжение, возникшее из движения. Оба элемента – скрещения, соединения, образующие собственный «язык», невыразимый словами. Исключение «составляющих», которые приглушают и затемняют внутреннее звучание этого языка, сообщает живописному выражению высочайшую краткость и высочайшую отчетливость. И чистая форма отдает себя в распоряжение живому содержанию.

---

* Необходимо еще упомянуть, что эти три техники имеют социальное значение и обнаруживают в связь с социальными формами. Офорт наделен безусловно аристократической натурой: он может дать лишь немного хороших оттисков, которые, кроме того, каждый раз выходят иначе, так что каждый оттиск – уникален. Гравюра на дереве дает более многочисленные и равноценные оттиски, но чрезвычайно неудобна для применения цвета. Литография, напротив, способна произвести практически неограниченное количество оттисков стремительно и чисто механическим путем и благодаря все более развитому использованию цвета приближается к написанной кистью картине и всякий раз представляет собой некий эрзац картины. В этом отчетливо проявляется демократическая природа литографии.

ОСНОВНАЯ ПЛОСКОСТЬ

Понятие

Под основной плоскостью понимается материальная поверхность, которая призвана воспринять содержание произведения.

Здесь она будет обозначаться ОП.

Схематическая ОП ограничена двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями и тем самым выделена из окружающей ее среды как самостоятельная сущность.

Линейные пары

После того как была дана характеристика горизонталей и вертикалей, становится ясным и основное звучание ОП: два элемента холодного покоя и два элемента теплого покоя — это два двузвучия покоя, которые определяют спокойно-объективный тон ОП.

Преобладание одной или другой пары, то есть преобладающая ширина или преобладающая высота ОП, соответственно определяет преобладание холода или тепла в объективном звучании. Таким образом, отдельные элементы изначально помещаются в более холодную или теплую атмосферу, и это состояние ничем впоследствии не сможет быть преодолено окончательно даже с помощью большого числа противоположных элементов — факт, о котором нельзя забывать. Само собой разумеется, это обстоятельство предоставляет массу композиционных возможностей.

Например, сосредоточение активных, устремленных вверх напряжений на преимущественно холодной ОП (горизонтальный формат) приведет эти напряжения к большей или меньшей «драматизации», поскольку здесь особенно сильна сковывающая сила. Подобная крайняя, чрезмерная скованность может привести даже к тягостным, невыносимым ощущениям.

Квадрат

Наиболее объективной формой схематической ОП является квадрат, — обе пары пограничных линий обладают равной силой звучания. Холод и тепло — в относительном равновесии.

Соединение наиболее объективной ОП с одним-единственным элементом, содержащим ту же меру объективности, приводит в результате к холоду, подобному смерти, — оно может служить символом смерти. Не случайно именно наше время предоставляет подобные примеры.

Однако «совершенно» объективное соединение «совершенно» объективного элемента с «совершенно» объективной ОП можно воспринимать только относительно. Абсолютная объективность недостижима.

Природа ОП

И это зависит не только от природы отдельных элементов, но и от природы самой ОП, что бесконечно важно и должно быть осознано как факт, не зависящий от возможностей художников.

С другой стороны, этот факт — источник больших композиционных возможностей, средство к достижению цели.

И в основании его лежат следующие простые обстоятельства.

Звучания

Любая схематическая ОП, образованная двумя вертикалями и двумя горизонталями, имеет соответственно четыре стороны. И каждая из этих сторон издает ей одной свойственный звук, выходящий за пределы теплого и холодного покоя. Итак, всякий раз к звучанию теплого или холодного покоя присоединяется второй звук, неизменно и органично связанный с положением линии-границы.

Положение обеих горизонтальных линий — сверху и снизу.

Положение обеих вертикальных линий — справа и слева.

Верх и низ

Каждое живое существо находится и непременно должно оставаться по отношению к «верху» и «низу» в стабильном отношении, что может быть перенесено и на ОП, которая, по сути, тоже живое существо. Объяснить это можно ассоциативно или как приложение к ОП собственных наблюдений. Но необходимо отметить, что факт [осознания] этого существа живым имеет глубокие корни. Для нехудожника это утверждение может звучать чуждо. Однако совершенно определенно, что всякий художник, пусть и неосознанно, ощущает «дыхание» непотревоженной ОП и что он более или менее осознанно чувствует ответственность перед этим существом и осознает, что легкомысленное обращение с ним несет в себе нечто от убийства. Художник «оплодотворяет» эту сущность и знает, как послушно и «благодарно» воспринимает ОП правильные элементы в правильном порядке. Этот хотя и примитивный, но живой организм превращается благодаря правильно-

му обращению в новый живой организм, не примитивный, а обнаруживающий все качества организма развитого.

Верх

Понятие «верха» вызывает представление о высочайшей разреженности, чувстве легкости, освобождения и в итоге — свободы. Из этих трех связанных друг с другом свойств каждое присоединяет звучание несколько другого оттенка.

«Разреженность» исключает качество плотности. Чем ближе к верхней границе ОП, тем более удаленными друг от друга кажутся отдельные мелкие плоскости.

«Легкость» ведет к дальнейшему усилению этого внутреннего качества: отдельные мелкие плоскости не только еще больше удаляются друг от друга, они сами теряют тяжесть и вместе с тем несущие способности. Благодаря этому каждая тяжелая форма приобретает в этом верхнем положении ОП больший вес. Отзвук тяжести усиливается.

«Свобода» создает ощущение облегченного «движения»*, и напряжение приобретает здесь большее поле для игры. «Восхождение» и «падение» приобретают большую интенсивность. С к о в а н н о с т ь с в е д е н а к м и н и м у м у.

Низ

«Низ» производит совершенно противоположное действие: уплотнение, тяжесть, связанность.

---

* Такие категории, как «движение», «восхождение», «падение» и т. д., заимствованы из материального мира. На живописной ОП их следует понимать как живущие в элементах напряжения, которые могут преображаться напряжениями самой ОП.

Чем ближе подходишь к нижней границе ОП, тем более сгущается атмосфера, отдельные малые плоскости располагаются все плотнее, благодаря чему они все легче выносят более крупные и тяжелые формы. Эти формы теряют тяжесть, и звук последней ослабевает. «Восхождение» затрудняется — формы отрываются друг от друга с большим усилием, и почти слышен скрежет их трения. Усилие направлено вверх, а скованное «падение» — вниз. Свобода «движения» все более ограничена. *Скованность достигает своего максимума.*

Эти свойства верхней и нижней горизонталей, которые вместе образуют двузвучие высшей противоположности, могут быть в целях «драматизации» еще усилены естественным образом с помощью наслоения тяжелых форм снизу и более легких сверху. При этом давление либо напряжение существенно увеличивается в обоих направлениях.

И наоборот — эти свойства могут быть отчасти нейтрализованы, во всяком случае смягчены, — разумеется, посредством противоположного приема: тяжелые формы сверху, более легкие снизу. Или если вопрос касается направленности напряжения, то сами напряжения можно обратить сверху вниз или снизу вверх. Точно так же будет достигнуто относительное равновесие.

Эти возможности схематически можно изобразить следующим образом:

1. в случае «драматизации»

верх	тяжесть ОП	2	
	тяжесть форм	2	
		4	
			4:8
низ	тяжесть ОП	4	
	тяжесть форм	4	
		8	

в случае «равновесия»

верх	тяжесть ОП	2	
	тяжесть форм	4	
		6	
			6:6
низ	тяжесть ОП	4	
	тяжесть форм	2	
		6	

Стоит, вероятно, учесть, что со временем будут действительно найдены возможности для выполнения измерений с большей или меньшей точностью. Тогда моя вышеприведенная грубо-схематическая формула будет скорректирована так, что относительность «равновесия» станет очевидной, но средства измерения, которыми мы располагаем, более чем примитивны. Сейчас невозможно представить, например, как выразить в точной цифре т я ж е с т ь едва видимой точки. Хотя бы уже потому, что категория «тяжести» не соответствует тяжести живописной, а является, скорее, выражением внутреннего напряжения.

Правое и левое

Положение обеих вертикальных пограничных линий — справа и слева. Это напряжение, внутреннее звучание которого определяется теплым покоем и в нашем представлении сродни восхождению.

Итак, к обеим различно окрашенным величинам холодного покоя присоединяются два теплых элемента, которые уже в принципиальном осмыслении не могут быть идентичны.

Здесь на первый план немедленно выступает вопрос: какая сторона ОП должна считаться правой, а какая — левой? Правой стороной ОП должна быть, собственно, та, которая противостоит нашей левой стороне, и наоборот, — как это происходит с любым

другим живым существом. Если бы это действительно было так, то мы легко перенесли бы на ОП наши человеческие качества, определив, таким образом, обе интересующие нас стороны ОП. У большинства людей правая сторона более развита и тем самым более свободна, а левая — более скована и связана.

У сторон ОП все прямо противоположно.

Левое

«Л е в о е» в ОП вызывает представление о большей разреженности, чувство легкости, освобождения и в итоге — свободы. Таким образом, оно полностью повторяет характеристику «верха». Основное различие состоит в концентрации этих качеств. «Разреженность» «верха» демонстрирует безусловно большую меру разрежения. В «левом» — выше степень уплотнения, но все еще очень велико отличие от «низа». И в качестве легкости «левое» уступает «верху», однако тяжесть «левого» в сравнении с «низом» намного меньше. Точно так же обстоит дело и с освобождением, «свобода» же у «левого» более ограничена, чем у «верха».

Особенно важно, что концентрация этих трех свойств и в «левом» варьирует себя сама так, что она нарастает из центра по направлению вверх, а по направлению вниз теряет силу. Здесь «левое», так сказать, заражено и «верхом» и «низом», что приобретает особенное значение для двух образующихся углов: «слева» и, с другой стороны,— «сверху» и «снизу».

На основании этого факта может быть проведена еще одна параллель с человеком — освобожденность, нарастающая снизу вверх именно с правой стороны.

Итак, следует признать, что налицо подлинная параллель между двумя видами живых существ и что ОП действительно требует понимания и обращения как существо такого рода. Но поскольку ра-

бота с ОП все еще полностью зависит от художника, все еще не отделима от него, то по отношению к нему она воспринимается как род зеркального отражения, в котором левая сторона является правой. И потому понятно, что я вынужден настаивать здесь на принятом обозначении: здесь ОП осознается не только как часть готового произведения, а как основа, на которой произведение будет возведено*.

Правое

Так же как «левое» на ОП внутренне сродни «верху», «правое» в определенной степени является продолжением «низа», продолжением с аналогичным уменьшением силы. Уплотнение, тяжесть, связанность ослабевают, но тем не менее напряжения сталкиваются с сопротивлением более мощным, плотным и жестким, чем сопротивление «левого».

Но так же как и у «левого», сопротивление это делится на две части: от центра оно нарастает по направлению вниз и теряет силу по направлению вверх. И образовавшиеся здесь углы испытывают то же влияние, как и в случае с «левым», — на верхний правый и на нижний правый углы.

Литературное

С обеими этими сторонами связано еще одно особенное чувство, вполне объяснимое в свете опи-

---

* Очевидно, эту установку впоследствии переносят на готовое произведение, и, вероятно, не только художники, но и объективные зрители, на которых художник должен в некоторой степени рассчитывать, например, если он считается со взглядом объективного зрителя на произведения других художников. Возможно, и эту установку (лежащее от меня справа находится справа) можно объяснить реальной невозможностью для нас относиться к картине совершенно объективно и совершенно исключить субъективное.

санных качеств. Это чувство имеет «литературный» привкус, который вновь обличает далеко идущее родство между различными искусствами и вновь заставляет предполагать существование глубинного единого корня у всех искусств — и в итоге у всех духовных сфер. Это чувство — результат лишь двух двигательных способностей человека, которые, несмотря на различные комбинации, все же остаются двумя.

Отдаленное

«Левое» — выход вовне — это движение вдаль. С ним человек удаляется от обычной среды, освобождается от тяготящих привычных форм, которые сковывают его движение в почти окаменевшей атмосфере, и все глубже и глубже вдыхает воздух. Он идет к «приключениям». Формы, направляющие свои напряжения влево, таят в себе нечто «приключенческое», и «движение» этих форм приобретает все большую интенсивность и скорость.

Дом

«Правое» — вход внутрь — это движение домой. Это движение связано с определенной усталостью, и цель ее — покой. Чем дальше «вправо», тем инертнее и медленнее это движение, — так и напряжения форм, идущих вправо, становятся все слабее, и возможность передвижения все ограниченнее.

Если необходимо соответствующее «литературное» выражение для «верхнего» и «нижнего», то ассоциация в первую очередь предлагает отношения неба и земли.

Четыре границы ОП можно представить следующим образом:

Последовательность	Напряжение	«Литературное»
1. верхнее	к	небу
2. левое	к	дальнему
3. правое	к	дому
4. нижнее	к	земле

Не надо думать, что эти отношения следует понимать буквально, и в особенности не стоит верить, что они могут определять композиционную идею. Их цель — аналитически восстановить и осознать внутренние напряжения ОП, что, насколько мне известно, до сих пор не было осуществлено в ясной форме, хотя это является значимой частью будущего композиционного учения. Здесь можно лишь бегло отметить, что органические свойства плоскости распространяются и на пространство, хотя понятия пространства перед человеком и пространства вокруг человека, несмотря на их внутреннее родство, все же обнаруживают некоторые отличия. Это особый вопрос.

В любом случае при приближении к каждой из ограничивающих ОП сторон ощущаются некие силы сопротивления, которые радикально отличают целостность ОП от окружающего мира. Поэтому, приближаясь к границе, формы подвергаются особому воздействию, что имеет для композиции решающее значение. Силы сопротивления границ отличны друг от друга лишь степенью сопротивления, что графически может быть отражено следующим образом (рис. 78).

Рис. 78
Силы сопротивления четырех сторон квадрата

Или же сила сопротивления переводится в напряжение и находит свое графическое выражение в смещении углов.

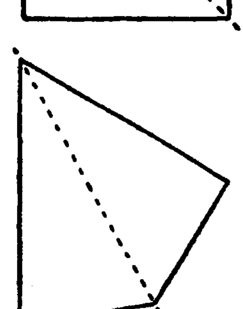


Рис. 79-а
Внешнее выражение квадрата, четыре угла по 90° каждый

Рис. 79-в
Внутреннее выражение квадрата, например, углы в 60°, 80°, 90° и 130°

Относительное

В начале этого раздела квадрат был назван «объективнейшей» формой ОП. Однако дальнейший анализ ясно показывает, что объективность и в этом случае может быть понята лишь относительно и что и здесь «абсолютное» недостижимо. Иными словами: совершенный покой предлагает лишь точка, и то до тех пор, пока она изолирована. Изолированная горизонталь или вертикаль располагает, так сказать, окрашенным покоем, поскольку тепло и холод выражаются в цвете. Так и квадрат нельзя считать бесцветной формой*.

* Не случайно столь явственно родство квадрата с красным. Квадрат ⇄ красный.

Покой

Среди плоскостных форм более всего к нейтральному неокрашенному покою тяготеет круг, поскольку является результатом двух равномерно действующих сил и не знает насильственности угла. В соответствии с этим точка в центре круга представляет максимальную степень покоя неизолированной точки.

Как уже было упомянуто, ОП располагает двумя принципиальными возможностями расположения элементов:

1. элементы располагаются на ОП настолько (относительно) материально, что способны чрезвычайно усилить звучание ОП, или
2. их связь с ОП настолько свободна, что звук последней практически не слышен, она, так сказать, исчезает, и элементы «парят» в пространстве, которому неведомы определенные границы (особенно в глубине).

Оба этих случая относятся как к конструктивной, так и к композиционной наукам. Особенно второй случай — «уничтожение» ОП — может быть ясно истолкован лишь на основании внутренних качеств отдельных элементов: отступление и продвижение элементов раздвигает [границы] ОП по направлению к зрителю так, что ОП, как гармонь, может растягиваться в обе стороны. Подобной силой в наибольшей степени наделены цветовые элементы*.

Форматы

Если провести на квадратной ОП диагональ, то эта диагональ окажется по отношению к горизонтальной [границе] под углом в 45°. При переходе квадратной ОП в другие прямоугольные по форме

---

* См. «О духовном в искусстве».

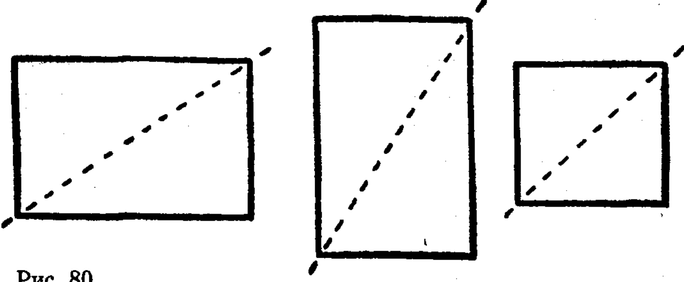


Рис. 80
Диагональные оси

плоскости угол этот увеличивается или уменьшается. Диагональ приобретает большее тяготение к вертикали либо к горизонтали. В этой связи могут быть определены некие оси напряжения (рис. 80):

Так возникают так называемые горизонтальные и вертикальные форматы, имеющие для «предметной» живописи чисто прагматическое значение, никак не затрагиваемое внутренним напряжением. Уже в школах живописи учат понимать вытянутый вверх формат как портретный, а продольный формат — как пейзажный*.

Особенно прижились такие представления в Париже и оттуда, вероятно, были пересажены в Германию.

Абстрактное искусство

Очевидно, что ничтожнейшее смещение диагонали или оси напряжения по отношению к вертикали или горизонтали становится решающим в композиционном решении, в особенности в абстрактном искусстве. Все напряжения абстрактных форм на ОП получают всякий раз иную направленность и, разумеется, — иную окраску. Так же и комплексы форм: либо при-

* Естественно, обнаженная натура требует особенно вытянутого вверх формата.

давливаются к верху, либо растягиваются в длину. Так с неудачным выбором формата самый продуманный порядок может превратиться в отталкивающий хаос.

Построение

Естественно, под «порядком» я понимаю здесь не только математически «гармоничное построение», при котором все элементы распределены в точно выверенных направлениях, но и структуру, основанную на принципе противопоставления. Например, формы, стремящиеся вверх, можно «драматизировать» посредством вытянутого [вверх] формата, то есть переводом в среду скованности. Упоминаем это здесь лишь как указание к композиционной науке.

Другие напряжения

Пункт пересечения обеих диагоналей определяет центр ОП. Проведенная через этот центр горизонталь и последующая вертикаль делят ОП на четыре простейшие части, каждая из которых имеет свое специфическое лицо. Они соприкасаются своими вершинами в «равнодушном» центре, из которого в диагональных направлениях исходят напряжения (рис. 81).

Цифры 1, 2, 3, 4 — силы сопротивления границ, a, b, c, d — обозначения четырех основных частей.

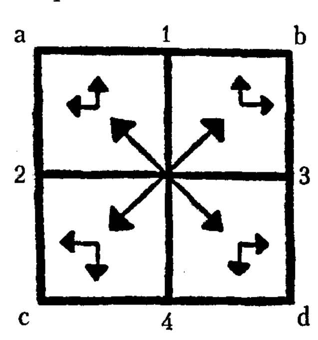


Рис. 81
Напряжения из центра

Эта схема позволяет сделать следующие выводы.

Часть а — напряжения к 1, 2 = наиболее свободное соединение.

Часть d — напряжения к 3, 4 = максимальное сопротивление.

Таким образом, части а и d приведены в *крайнее противопоставление* друг к другу.

Часть b — напряжения к 1, 3 = наиболее умеренное сопротивление вверх.

Часть с — напряжения к 2, 4 = наиболее умеренное сопротивление вниз.

Таким образом, части b и с приведены в *умеренное противопоставление* друг к другу и позволяют легко распознать свое родство.

В комбинации сил сопротивления границ ОП складывается следующая схема [распределения] тяжести (рис. 82).

Рис. 82
Распределение тяжести

Сочетание этих двух факторов оказывается определяющим и отвечает на вопрос: какая из диагоналей, bc или ad, может быть названа «гармоничной» и какая «дисгармоничной» (рис. 83)?*

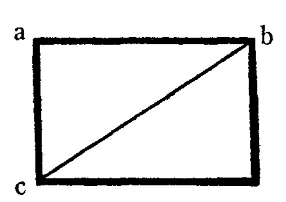


Рис. 83
«Гармоничная» диагональ

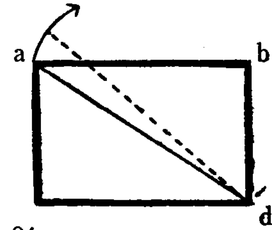


Рис. 84
«Дисгармоничная» диагональ

* Ср. рис. 79 — ось, отклонившуюся к верхнему правому углу.

Тяжесть

Треугольник abc давит на нижний значительно меньше, чем треугольник abd, который осуществляет безусловное давление, отягощая лежащий под ним. Это давление особенно сконцентрировано в пункте d, благодаря чему диагональ приобретает очевидное стремление отклониться от пункта a вверх и затем сместиться из центра. По сравнению со спокойным напряжением cb это напряжение da наделено более сложной природой: к чисто диагональной направленности присоединяется отклонение вверх. Таким образом, обе диагонали могут получить и иное обозначение:

cb — «лирическое» напряжение,

da — «драматическое» напряжение.

Содержание

Разумеется, эти [условные] обозначения надо воспринимать лишь как стрелки, указывающие в направлении внутреннего содержания. Это мосты от внешнего к внутреннему*.

Как бы то ни было, можно повторить: каждая область ОП индивидуальна, с ей одной присущим голосом и внутренним оттенком.

Метод

Примененный здесь анализ ОП — пример принципиального научного м е т о д а, который должен по-

---

* Было бы достойной задачей исследовать различные произведения с отчетливо диагональным построением на предмет вида диагоналей и по поводу их внутренней связи с живописным содержанием этих произведений. Я, например, применял диагональное построение разнообразно, отдав себе в том отчет лишь позже. На основании вышеприведенной формулы «Композицию I» (1910), например, можно определить так: построение cb и da с энергичным акцентом на cb — это костяк произведения.

мочь росту молодой художественной науки. (Такова его теоретическая ценность.) Последующие простые примеры укажут способы его практического применения.

Применение

Простая заостренная форма, представляющая собой переход от линии к плоскости и тем самым объединяющая в себе свойства линии и плоскости, располагается в обозначенных нами направлениях на «объективнейшей» ОП. Каковы последствия этого?

Противопоставления

Возникли две противостоящие пары:

Первая пара (I) — пример предельного противопоставления, поскольку форма слева ориентирована на наиболее мягкое сопротивление, а форма справа — на наиболее жесткое.

Вторая пара (II) — пример умеренного противопоставления, поскольку обе формы ориентированы на мягкое сопротивление и напряжения их форм мало отличаются друг от друга.

Внешние параллели

В обоих случаях форма находится в параллельном отношении к ОП, что принимает вид внешней параллельности, поскольку за основу здесь взяты внешние границы ОП, а не ее внутреннее напряжение.

Простейшее соединение с внутренним напряжением благоприятно для диагонального направления, благодаря чему вновь складываются две пары противопоставлений.

Рис. 85
А. I. Вертикальное положение.
«Теплый покой»

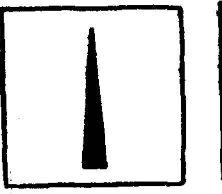
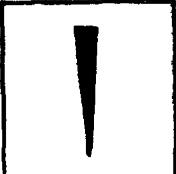



Рис. 86
А. II. Горизонтальное положение.
«Холодный покой»

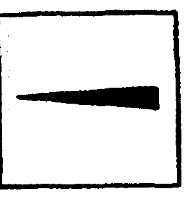
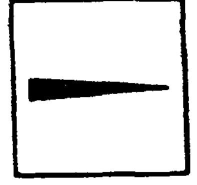



Рис. 87
В. I. «Дисгармоничное» диагональное положение

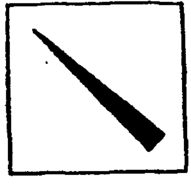
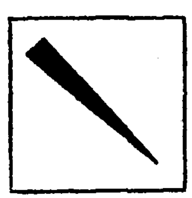
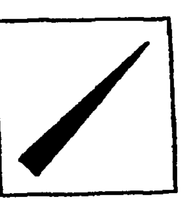
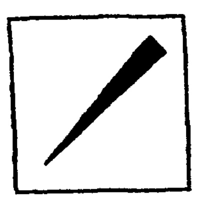



Рис. 88
В. II. «Гармоничное» диагональное положение

Противопоставления

Эти две пары противопоставлений отличаются друг от друга так же, как обе пары под А.

Форма слева направлена к наиболее слабому углу, форма справа направлена к наиболее жесткому углу, поскольку они представляют предельное противопоставление.	сверху
Очевидно, что обе нижние формы являют собой более умеренное противопоставление	снизу

Внутренние параллели

Но на этом сходство пар под А и В прекращается. Два последних примера представляют тип **внутренней параллельности**, поскольку формы здесь ориентированы в одном направлении с внутренними напряжениями ОП*.

Композиция. Конструкция

Эти четыре пары предлагают, таким образом, восемь вариантов основополагающих композиционных конструкций, лежащих на поверхности или спрятанных в глубине, — основ, на которые могут наслаиваться дальнейшие направления форм, остающиеся в центре либо удаляющиеся от него в различных направлениях. Разумеется, и первый из основных типов может удалиться от центра, центром вообще можно пренебречь — число конструктивных воз-

---

* В I формы двигаются в направлении обычного напряжения квадрата, в II — в направлении гармонической диагонали.

можностей неограниченно. Внутренний дух времени, нации и, наконец, — не вполне независимо от первых двух — внутреннее содержание личности определяют оттенки композиционных «предпочтений». Этот вопрос выходит за рамки нашего узкоспециального сочинения — следует лишь упомянуть, что за последние столетия поднимались и опадали вновь то волны концентрического, то волны эксцентрического. Это зависело от различных причин, отчасти связанных с явлениями времени, но чаще сопряженных с куда более глубинными потребностями. Непосредственно в живописи изменения «настроений» исходили то из отрицания ОП, то из стремления утвердить ее.

История искусства

«Современная» история искусства должна основательно заняться этой темой, которая выходит за пределы чисто материальных вопросов и при решении которой могут быть прояснены некоторые взаимосвязи с историей культуры. Сегодня в этом направлении уже появляется на свет кое-что из того, что еще недавно скрывалось в таинственных глубинах.

Искусство и время

Взаимосвязи истории искусства с «историей культуры» (куда входит и раздел о бескультурье) основаны, условно говоря, на трех положениях:

1. Искусство подчиняется времени —

а) либо время обладает силой и полнотой содержания, и столь же сильное и полноправное ис-

кусство без принуждения идет в ногу со временем, или

б) время сильно, но содержательно разобщено и слабое искусство подчиняется этой разобщенности.

2. Искусство, по различным причинам, противостоит времени и противоречит времени в своих проявлениях.

3. Искусство выходит за пределы, в которые хотело бы его втиснуть время, и выражает содержание будущего.

Примеры

Заметим попутно, что упомянутые принципы целиком распространяются на течения наших дней, так или иначе связанные [с поиском] конструктивных основ. Так, американская «эксцентрика», в отчетливой форме сложившаяся в театральном искусстве, представляет собой яркий пример второго принципа. Нынешние выступления против «чистого искусства» (например, против «станковой живописи») и все связанные с этим выпады относятся к пункту б) первого принципа. Абстрактное искусство освобождается от давления сегодняшней атмосферы и потому принадлежит к третьему типу.

Таким образом, объясняются явления, которые казались сначала чем-то непостижимым или, в других случаях, чем-то совершенно бессмысленным: предпочтительное использование горизонтально-вертикального кажется нам несколько туманным, и совершенно бессмысленным кажется дадаизм. Можно поражаться, что оба этих явления появились на свет почти в один и тот же день и, несмотря на это, находятся в неискоренимом противоречии друг с другом. Отрицание каких-либо конструктивных ос-

нов, помимо горизонтально-вертикальных, приговаривает «чистое» искусство к смерти, и лишь «практически-целесообразное» может его спасти: внутренне разобщенное, но внешне сильное время склоняет искусство к своим задачам и искажает его самостоятельность — пункт б) принципа 1. Внутреннюю разобщенность стремится отразить дадаизм, естественно теряя при этом художественные основы, которые он не в состоянии заменить своими собственными — пункт б) принципа 1.

Вопрос формы и культура

Эти немногие примеры, взятые исключительно из нашего времени, приведены здесь с целью осветить органичные, часто неизбежные взаимосвязи чисто формальных вопросов в искусстве с культурными или не-культурными формами*. Однако необходимо отметить, что все усилия вывести искусство из географических, экономических, политических и иных «позитивных» предпосылок недостаточны, — в этих методах невозможно избежать односторонности. Только взаимосвязь вопросов формы в обеих упомянутых сферах с основами духовного содержания может задать верное направление, причем «позитивные» обстоятельства играют, скорее, подчиненную роль: они сами, в сущности, не определяющие величины, а средство к достижению цели.

* «Сегодня» слагается из двух противоположностей — тупиков и рубежей — с сильным перевесом в пользу первого. Преобладание тупиков отрицает само понятие культуры: время насквозь бескультурно, хотя некоторые зародыши будущей культуры появляются то там, то здесь — на рубежах. Эта тематическая дисгармония — легко заметный «признак» современности.

Не все здесь очевидно и осязаемо, или — лучше сказать — между обозримым и осязаемым лежит необозримое и неосязаемое. Сегодня мы стоим на пороге того времени, для которого постепенно открывается один — лишь один — уводящий к скрытым глубинам путь. Во всяком случае, сегодня мы уже предполагаем, в каком направлении искать нашей ноге следующую ступень. И это спасение.

Несмотря на все кажущиеся непреодолимыми противоречия, даже сегодняшний человек не довольствуется уже только наружным. Его взгляд обостряется, его ухо напрягается, и его потребность видеть и слышать во внешнем внутреннее непрерывно растет. Только поэтому мы в состоянии ощущать внутреннюю пульсацию даже столь молчаливого, сдержанного существа, как ОП.

Относительное звучание

Эта пульсация ОП порождает, как уже было показано, дву- и многозвучия, когда приходит в соприкосновение с простейшим элементом. Свободная кривая линия, состоящая из двух изгибов с одной стороны и из трех — с другой, имеет, благодаря верхнему утолщенному завершению, упрямое выражение «лица» и завершается направленной вниз непрерывно слабеющей дугой.

Левое. Правое

Эта линия собирается внизу, приобретает все более энергичный характер изгиба, пока ее «упрямство» не достигает максимума. Что будет происходить с этим качеством, если развернуть контур влево и вправо?

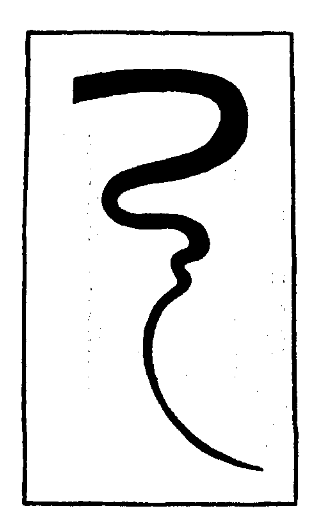


Рис. 89
Смягченное упрямство.
Изгибы свободны.
Сопротивление слева слабо.
Слой справа уплотнен

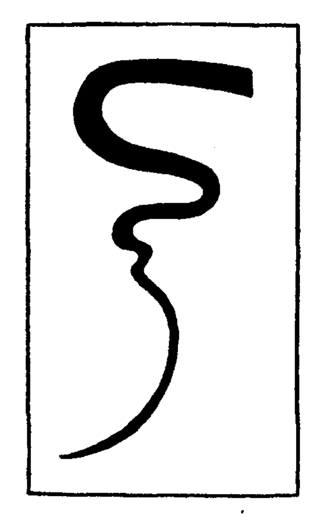


Рис. 90
Накал упрямства.
Изгибы жестче.
Сопротивление справа
сильно заторможено.
Слева свободный «воздух»

Верх и низ

Для исследования воздействий «сверху» и «снизу» может служить постановка данного изображения вверх ногами, что читатель может сделать сам. «Содержание» линии изменяется столь существенно, что ее невозможно узнать: упрямство бесследно исчезает, его сменяет натужное напряжение. Концентрированность исчезает, и все пребывает в становлении. При развороте влево становление выражено сильнее, вправо — преобладает усилие*.

* В подобных экспериментах разумнее доверяться первому впечатлению, поскольку восприятие быстро утомляется и дает свободу воображению.

Плоскость на плоскости

Я выхожу сейчас за рамки моей задачи и размещаю на ОП не линию, а плоскость, которая, однако, является не чем иным, как внутренним смыслом напряжения ОП (см. выше).

Нормально смещенный квадрат на ОП.

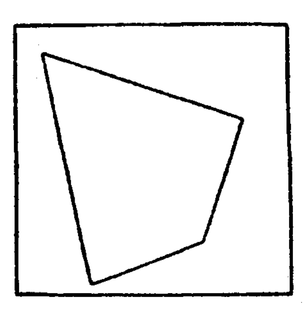


Рис. 91
Внутренняя параллель лирического звучания. Сопутствие внутреннему «дисгармоничному» напряжению

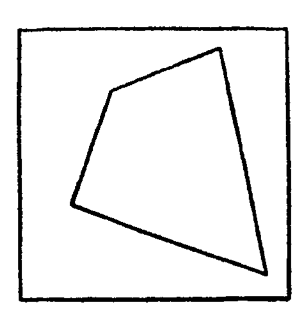


Рис. 92
Внутренняя параллель драматического звучания. Противоположность внутреннему «гармоничному» напряжению

Отношение к границе

В отношениях формы и границ ОП особую и чрезвычайно важную роль играет удаленность формы от границ. Простая прямая неизменной длины может располагаться на ОП двумя различными способами.

В первом случае она лежит свободно. Ее близость к границе сообщает ей безусловно усиленное напряжение вправо вверх, чем ослабляется напряжение ее нижнего конца (рис. 93).

Во втором случае она сталкивается с границей и тут же теряет свое напряжение по направлению вверх, причем стремление вниз увеличивается, выражая нечто болезненное, почти отчаянное (рис. 94)*.

Другими словами, с приближением к границе ОП форма приобретает все большее напряжение, которое внезапно исчезает в момент соприкосновения с границей. И чем дальше лежит форма от границы

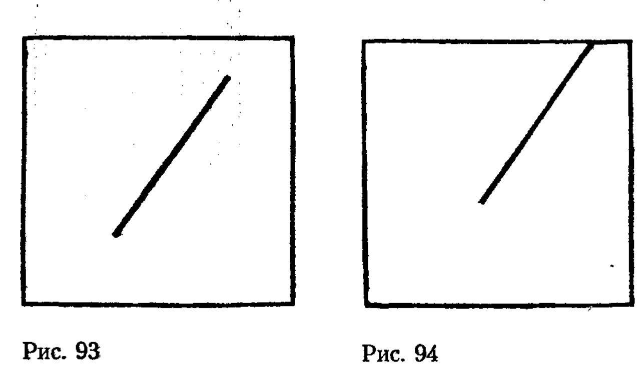


Рис. 93 Рис. 94

ОП, тем слабее напряжение формы по направлению к границе, или: формы, лежащие близко к границе ОП, повышают «драматическое» звучание конструкции, и напротив — лежащие далеко от границы, сосредоточенные в центре формы сообщают конструкции «лирическое» звучание. Эти, конечно, очень схематичные правила могут с использованием других средств проявиться во всей своей полноте, а могут приглушить свое звучание до едва различимого. Тем не менее они — в большей или меньшей степени — действуют, что подчеркивает их теоретическую ценность.

---

* Это усиленное напряжение и склеенность с верхней границей дают линии во втором случае более долгое существование, чем в первом.

Несколько примеров непосредственно освещают наиболее типичные положения этих правил:

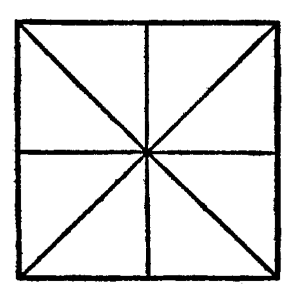


Рис. 95
Безмолвный лиризм четырех элементарных линий — застывшее выражение

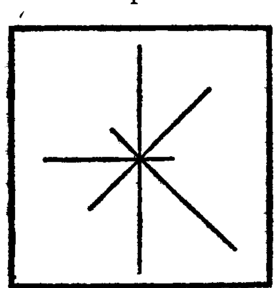


Рис. 96
Драматизация тех же элементов — сложно-пульсирующее выражение

Применение эксцентрики:

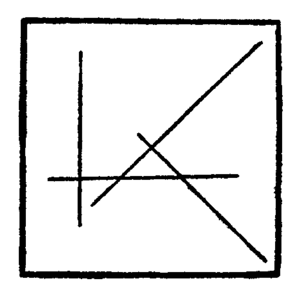


Рис. 97
Центрированная диагональ. Горизонталь — вертикаль децентрированные. Диагональ в высшем напряжении. Соразмеренное напряжение горизонтали и вертикали

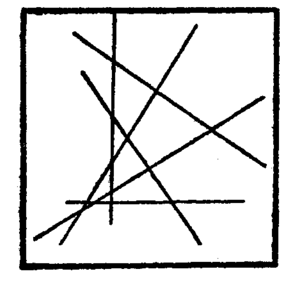


Рис. 98
Все децентрировано. Диагональ усилена своим собственным повторением. Скованность драматического звучания в точке соприкосновения вверху

Децентрированное построение намеренно усиливает драматическое звучание.

Умножение звучаний

Если в только что приведенных примерах вместо прямых использовать простые кривые, то сумма звучаний увеличится втрое, — каждая простая кривая состоит, как уже говорилось в разделе о линии, из двух напряжений, порождающих третье. Если далее простые кривые заменить волнообразными, то каждый изгиб представлял бы собой простую кривую с ее тремя напряжениями и, соответственно, сумма напряжений увеличилась бы еще. При этом отношения каждого из изгибов к границам ОП еще усложнили бы эту сумму дополнительными звучаниями*.

Закономерность

Отношение плоскостей к ОП — это особая тема. Рассмотренные выше закономерности и правила и здесь сохраняют свое полное значение и предлагают возможный подход к этой специфической теме.

Другие формы ОП

До сих пор рассматривались только квадратные ОП. Другие прямоугольные формы являются результатом перевеса либо перегрузки горизонтальной или вертикальной ограничительной пары. В первом случае преимущество получает холодный покой, во втором — теплый, что, разумеется, изначально определяет основное звучание ОП. Стремление вверх и горизонтальная протяженность противоположны. Объективность квад-

* Прилагаемые композиционные таблицы освещают эти случаи.

рата исчезает и замещается односторонним напряжением всей ОП, которое более или менее ощутимо воздействует на все остальные элементы ОП.

Нельзя не заметить, что оба эти вида наделены значительно более сложной природой, чем квадрат. В горизонтальном формате, например, верхняя грань длиннее, чем боковые, и, таким образом, для элементов создается больше возможностей «свободы», вскоре вновь скованной влиянием коротких боковых сторон. В вертикальном формате все наоборот. Иными словами, в данных случаях границы куда более зависимы друг от друга, чем в квадрате. Создается впечатление, что все окружающее ОП играет здесь роль, осуществляя давление извне. Так, в вертикальном формате облегчена свобода игры по направлению вверх — там практически отсутствует давление среды, концентрируясь главным образом по сторонам.

Различные углы

Дальнейшие вариации ОП обусловлены применением тупых и острых углов в различных комбинациях. Новые возможности открывает такой способ образования ОП, при котором, к примеру, верхний правый угол [получит возможность] стимулировать или сковывать элементы (рис. 99).

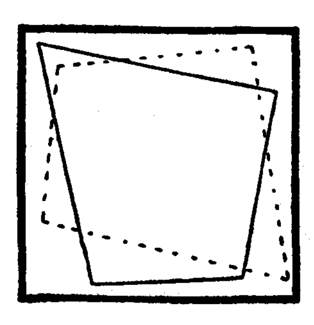


Рис. 99
Стимулирующая и сковывающая [пунктиром] ОП

Кроме того, основные плоскости могут быть многоугольными, но все они в итоге подчиняются одной основной форме и потому представляют собой лишь усложненные случаи последней, на чем не стоит дольше задерживаться (рис. 100).

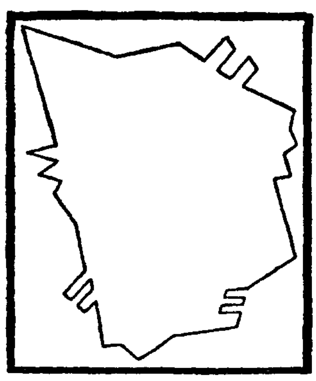


Рис. 100
Сложная многоугольная ОП

Круглая форма

Углы могут встречаться во все более возрастающем количестве, приобретать, соответственно, все больший разворот — пока не исчезнут окончательно и плоскость не станет кругом.

Это очень простой и одновременно очень сложный случай, о котором мне хотелось бы поговорить подробно. Здесь необходимо отметить, что как простота, так и сложность обусловлены отсутствием углов. Круг прост, поскольку давление его границ, в сравнении с прямоугольными формами, нивелировано — различия здесь не так велики. Он сложен, поскольку верх неощутимо перетекаёт в левое и правое, а левое и правое — в низ. Существуют лишь четыре точки, сохраняющие ярко выраженное звуча-

ние четырех сторон, что ощутимо уже на чувственном уровне.

Эти точки — 1, 2, 3, 4. Противоположности те же, что и в прямоугольных формах: 1—4 и 2—3 (рис. 101).

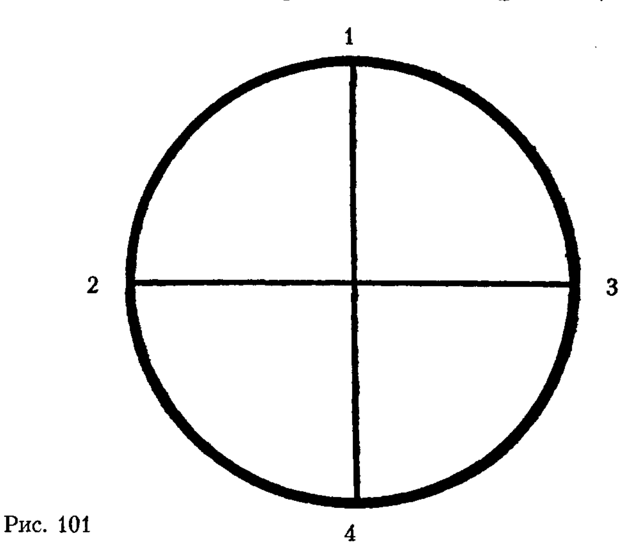


Рис. 101

Сегмент 1—2 представляет собой постепенно нарастающее снизу влево ограничение максимальной «свободы», что на протяжении сегмента 2—4 приобретает большую жесткость и т. д., пока окружность не придет к завершению. К напряжениям этих четырех сегментов применимо описание напряжений, установленных для квадрата. Так, круг таит в себе, в сущности, те же напряжения, которые были обнаружены в квадрате.

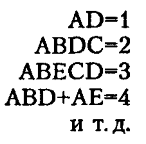
Три основные плоскости — треугольник, квадрат, круг — являются естественным результатом планомерно перемещающейся точки. Если через центр круга проходят две диагонали, соединенные в своих вершинах горизонталями и вертикалями, то образу-

ется, как утверждает А. С. Пушкин, основа арабской и римской цифровых систем (рис. 102):

Итак, здесь встречаются:

1. корни двух цифровых систем с
2. корнями художественных форм.

Если это глубинное родство действительно существует, мы получаем безусловное подтверждение наших предположений [о существовании] единого корня всех явлений, выходящих на поверхность предельно различными и совершенно оторванными друг от друга. Именно сегодня нам представляется неизбежной необходимость поиска общих корней. Подобная необходимость не появляется на свет без внутреннего основания и потребует столько упорных попыток, сколько будет нужно. Необходимость эта интуитивного свойства. И путь к ее удовлетворению избирается интуитивно. Дальнейшее – это гармоничная связь интуиции и расчета,– ни первой, ни второй по отдельности недостаточно для продолжения пути.



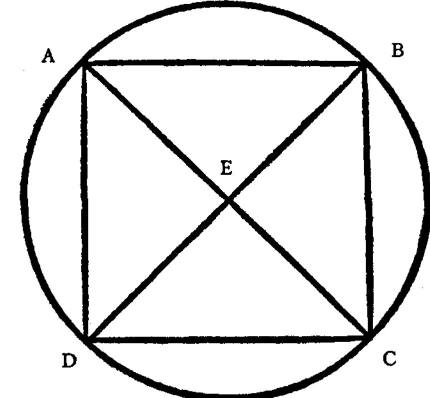


Рис. 102
Треугольник и квадрат в круге
как источник происхождения цифр: арабских и римских
(*Пушкин А. С.* Произведения. Петербург. Издание Анненкова, 1855. Т. 5. С. 16).

Овальная форма. Свободная форма

Через равномерно сплющенный круг, дающий в результате овал, можно перейти далее к свободным основным плоскостям, которые не имеют углов, но точно так же, как и углы, выходят за пределы геометрических форм. И здесь основные законы неизменны и узнаваемы в самых сложных формах.

Все, что здесь в самых общих чертах было сказано об ОП, должно быть осмыслено как основополагающая система, как подход к внутренним напряжениям, которые проявляют свое действие, так сказать, плоскостно.

Фактура

ОП материальна, имеет чисто материальное происхождение и зависит от характера своего изготовления. Как уже было отмечено выше, процесс изготовления располагает самыми различными вариантами фактур: гладкая, шероховатая, зернистая, колючая, блестящая, матовая и, наконец, рельефная поверхности, которые особенно усиливают внутреннее действие ОП

1. изолированно и
2. во взаимодействии с элементами.

Разумеется, свойства поверхности зависят исключительно от качеств материала (холст и его вид, штукатурка и характер ее обработки, бумага, камень, стекло и т.д.) и от связанных с материалом инструментов, обращения с ними и применения. Фактура, о которой мы не сможем говорить здесь более подробно, как и всякое другое средство [выразительности], обладает конкретными, но эластичными и гибкими возможностями и, условно говоря, может развиваться в двух направлениях:

1. **фактура** избирает параллельный с элементами путь и поддерживает их, таким образом, преимущественно внешне, или она

2. используется по принципу противопоставления, то есть находится во внешнем противоречии с элементами и поддерживает их внутренне.

Между ними возможны различные варианты.

Помимо материала и инструмента изготовления материальной ОП необходимо, разумеется, в той же мере учитывать материал и инструмент для изготовления материальной формы элементов, что входит уже в сферу детального композиционного учения.

Указания такого рода чрезвычайно важны, поскольку все упомянутые технологии с их внутренней логикой могут служить не только построению материальной плоскости, но и оптическому уничтожению этой плоскости.

Дематериализованная плоскость

Прочное (материальное) размещение элементов на прочной более или менее жесткой и доступной глазу ОП и, наоборот, «парение» материально невесомых элементов в не поддающемся определению (нематериальном) пространстве — это в корне различные, диаметрально противоположные явления. Всецело материалистический взгляд, который, естественно, должен распространяться и на явления искусства, органично привел к исключительно высокой оценке материальной плоскости со всеми ее производными. Этой односторонности искусство обязано здоровым, неизбежным интересом к ремеслу, к техническим знаниям и особенно к основательному контролю «материала» в целом. Особенно интересно, что эти обширные знания, как было уже сказано, совершенно необходимы не только ради материального изготовления ОП, но и

для ее дематериализации во взаимодействии с элементами — путь от внешнего к внутреннему.

Зритель

Необходимо особо подчеркнуть, что «ощущение парения» зависит не только от упомянутых условий, но и от внутреннего настроя зрителя, чей глаз способен видеть одним, или другим, или сразу двумя способами: если недостаточно развитый глаз (что, естественно, связано с психикой) не может ощущать глубины, то он не будет в состоянии в такой мере обособиться от материальной плоскости, чтобы воспринять неопределимое пространство. Верно настроенный глаз способен до определенной степени воспринимать плоскость, необходимую произведению, как таковую, либо, когда она принимает пространственную форму, предполагать ее. Простой комплекс линий может быть в итоге воспринят двумя способами: либо он слился в единое целое с ОП, либо он свободно располагается в пространстве. Точка, впивающаяся в плоскость, тоже в состоянии освободиться от нее и свободно «парить» в пространстве*.

* Ясно, что преобразование материальной плоскости и связанный с этим всеобщий характер соединенных с ней элементов в некоторых отношениях должны иметь очень важные последствия. Среди них одна из важнейших трансформаций — восприятие времени: пространство идентично глубине и, таким образом, уходящим в глубину элементам. Не случайно я обозначил пространство, возникающее благодаря дематериализации, как «неопределимое», — его глубина, в сущности, иллюзорна и потому не подлежит точному измерению. Время, таким образом, не может иметь в этих случаях числового выражения и потому воздействует и действует лишь относительно. С другой стороны, с живописной точки зрения иллюзорная глубина является реальной и потому требует определенного, пусть и не подвластного измерению, времени для прослеживания уходящих в глубину элементов формы. Итак: преображение материальной ОП в неопределимом пространстве дает возможность для увеличения меры времени.

Точно так же, как изображенные внутренние напряжения ОП сохраняются и у сложнейших ее форм, они способны переноситься с дематериализованной плоскости в не поддающееся определению пространство. Закон не утрачивает своего действия. Если верна точка отсчета, если выбранное направление верно, цель не может не быть достигнута.

Цель теории

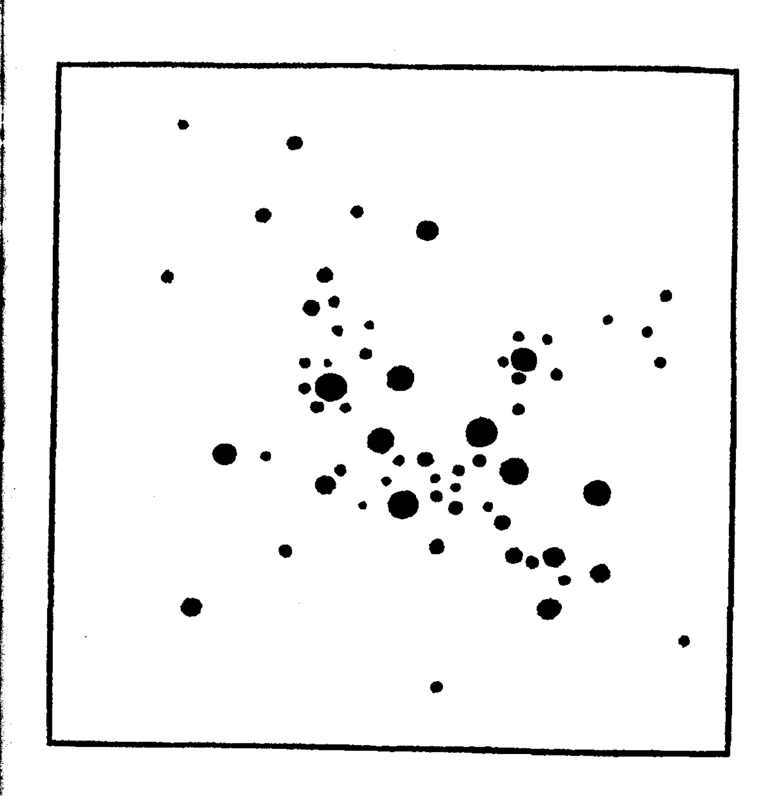
Цель теоретического исследования такова:

1. найти живое,
2. сделать его пульсацию ощутимой и
3. обнаружить в живом целесообразное.

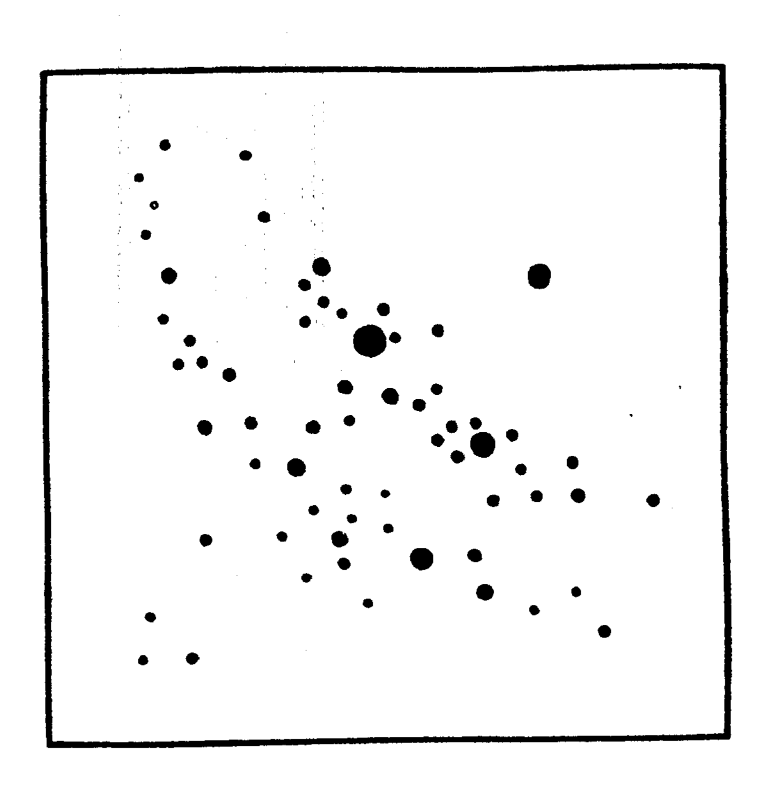
Таким образом собираются живые факты — как отдельные явления, так и их взаимосвязи. Извлечь из этого материала окончательные выводы — задача философии и в высшем смысле синтетическая работа.

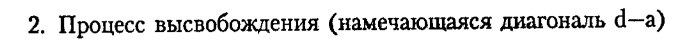
Эта работа ведет к откровениям во Внутреннем — насколько это может быть дано каждой эпохе.

ТАБЛИЦЫ

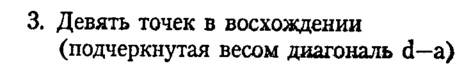


1. Холодное напряжение к центру

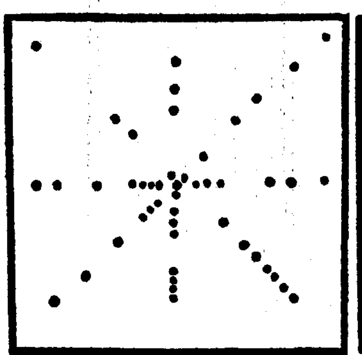
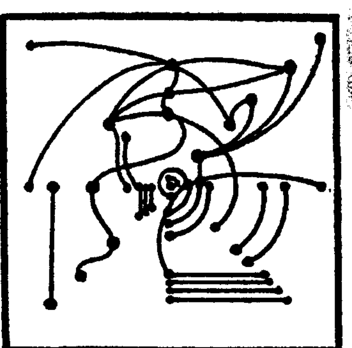




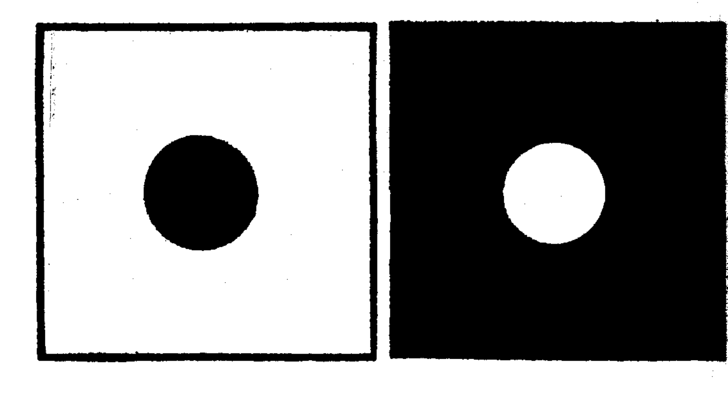
2. Процесс высвобождения (намечающаяся диагональ d—a)



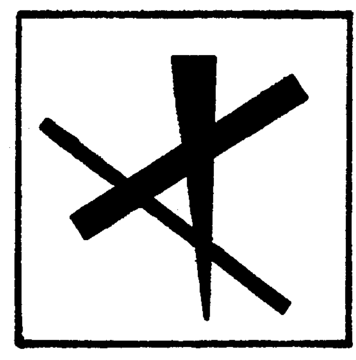
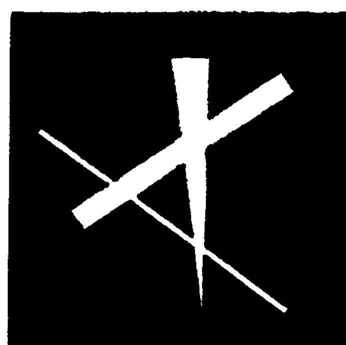
3. Девять точек в восхождении
(подчеркнутая весом диагональ d—a)

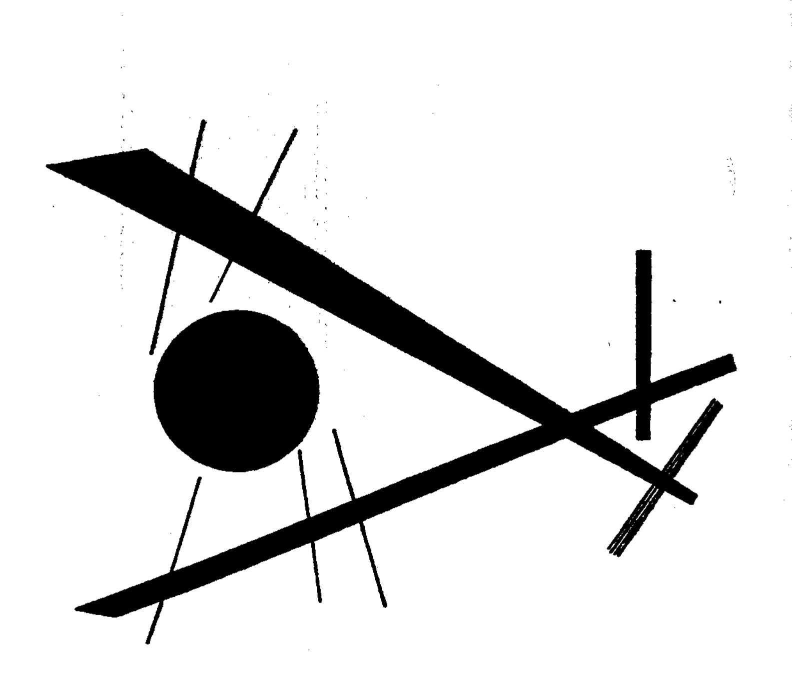
4. Горизонтально-вертикально-диагональная точечная схема для свободной линеарной композиции



5. Черная и белая точки как простейшие цветовые величины

6. То же самое в линеарной форме



7. С точкой у границы плоскости

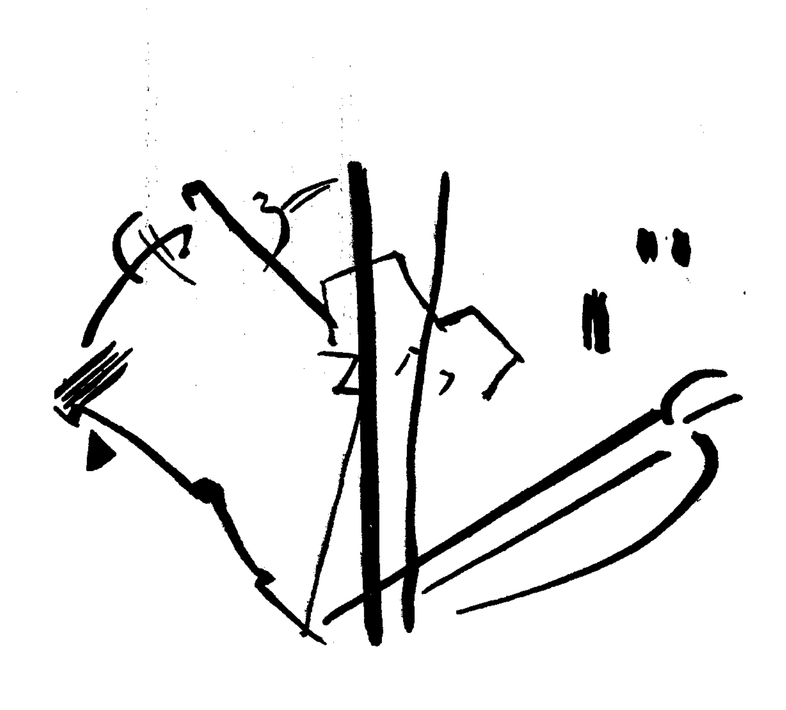
8. Подчеркнутые массы в черно-белом



9. Тонкие линии удерживают положение тяжелой точки

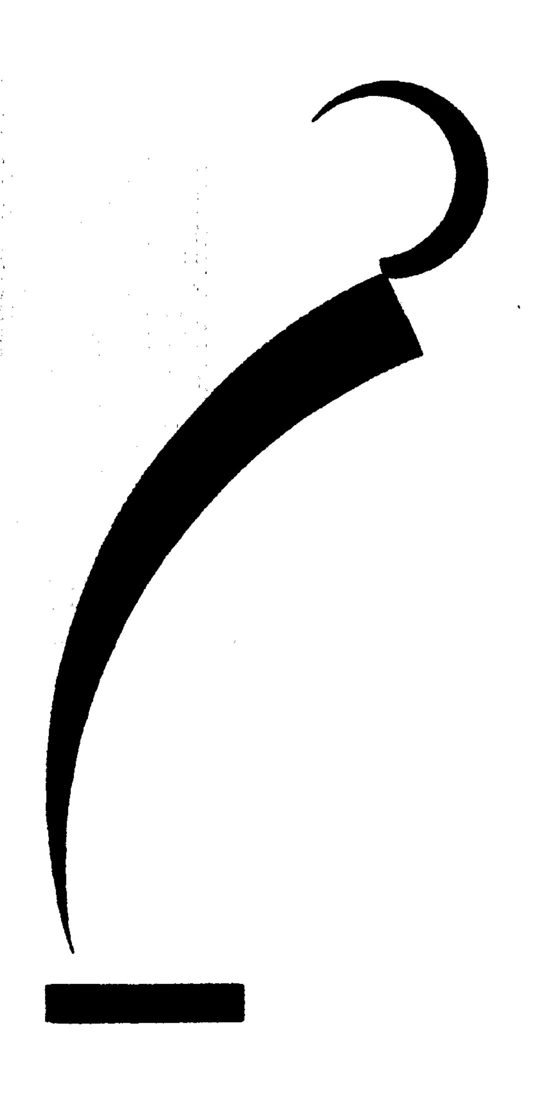


10. Графическое строение фрагмента «Композиции 4» (1911)

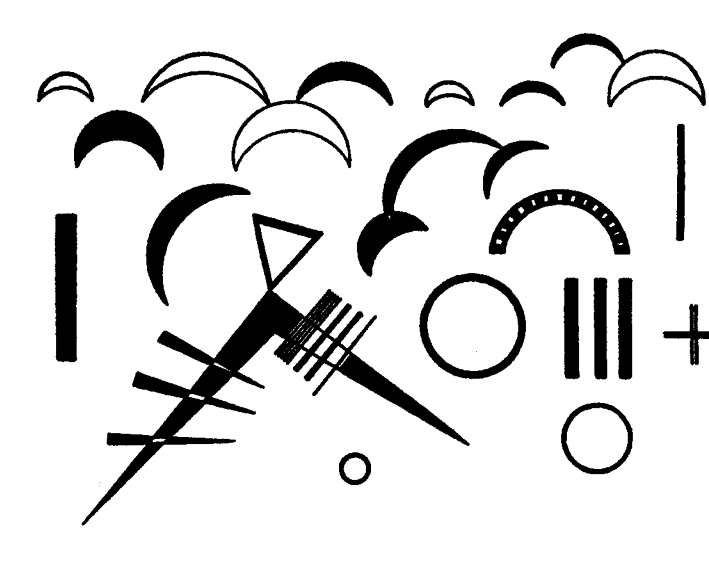


11. Линеарное строение «Композиции 4» — вертикально-диагональное восхождение

12. Эксцентрическое построение, причем эксцентрическое подчеркнуто зарождающейся плоскостью

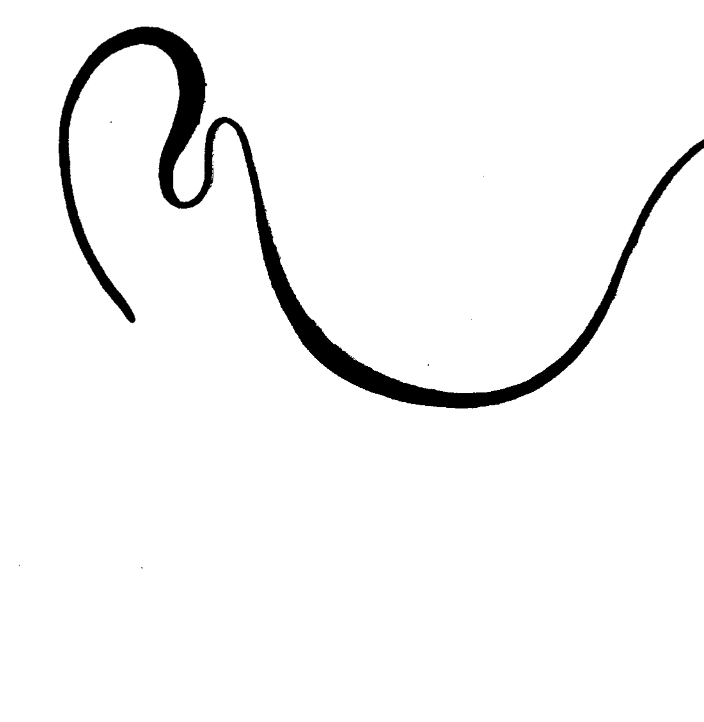


13. Две кривые на одной прямой

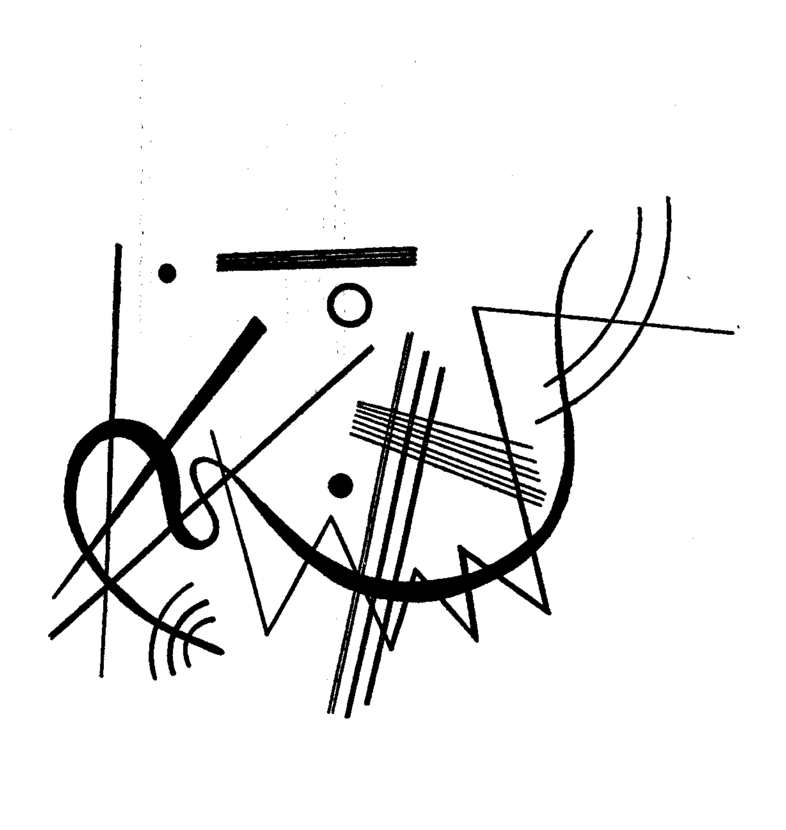


14. Горизонтальный формат способствует общему напряжению малонапряженных одиночных форм

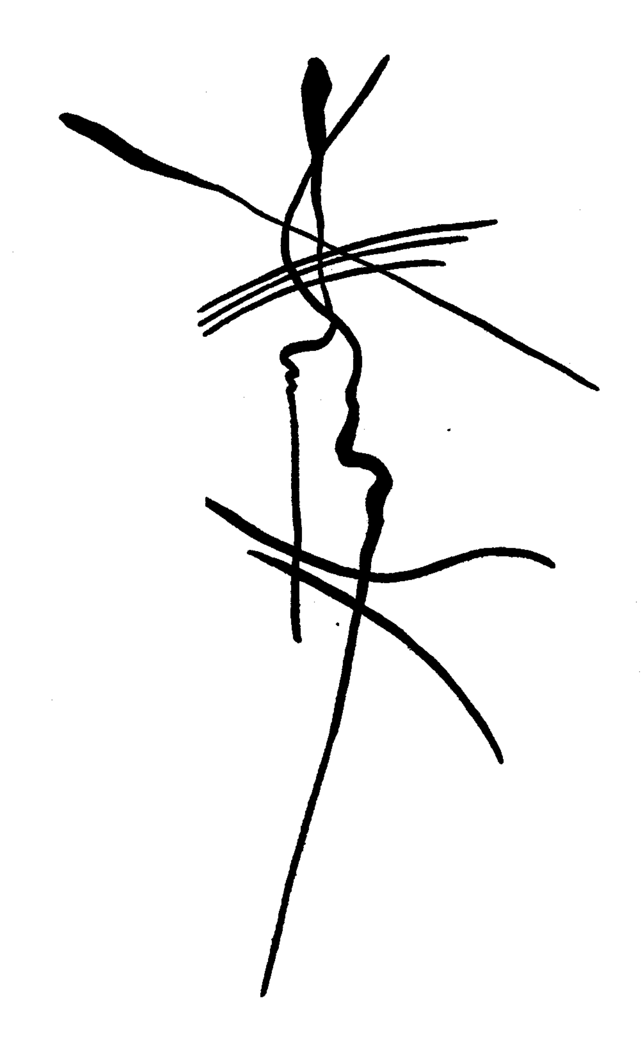
15. Свободная кривая на точке — созвучие геометрически криволинейных (линий)



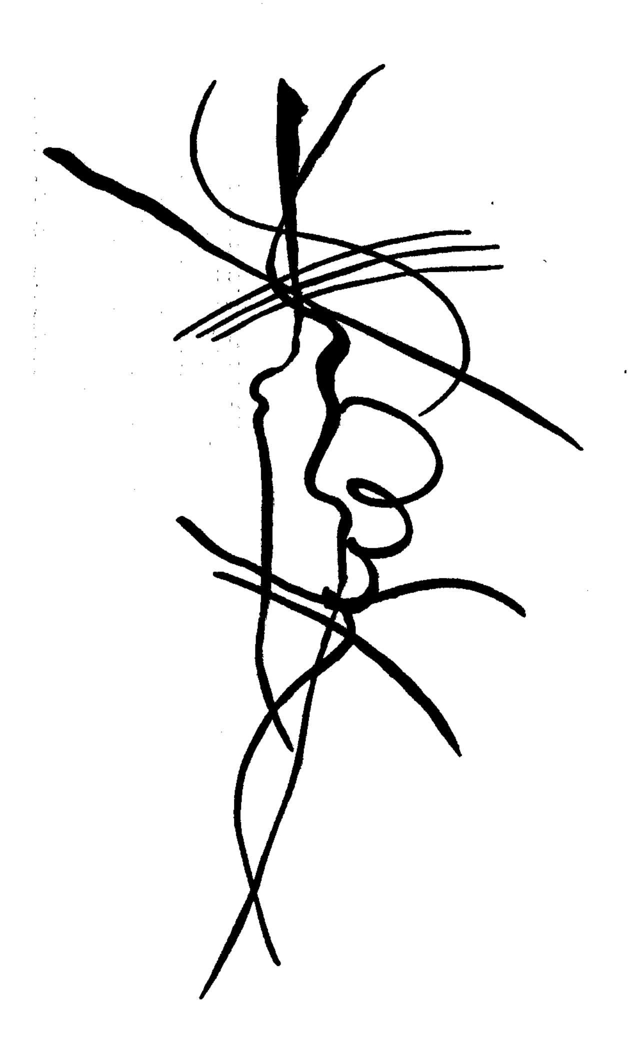
16. Свободно волнообразная (линия) с нажимом — горизонтальное положение



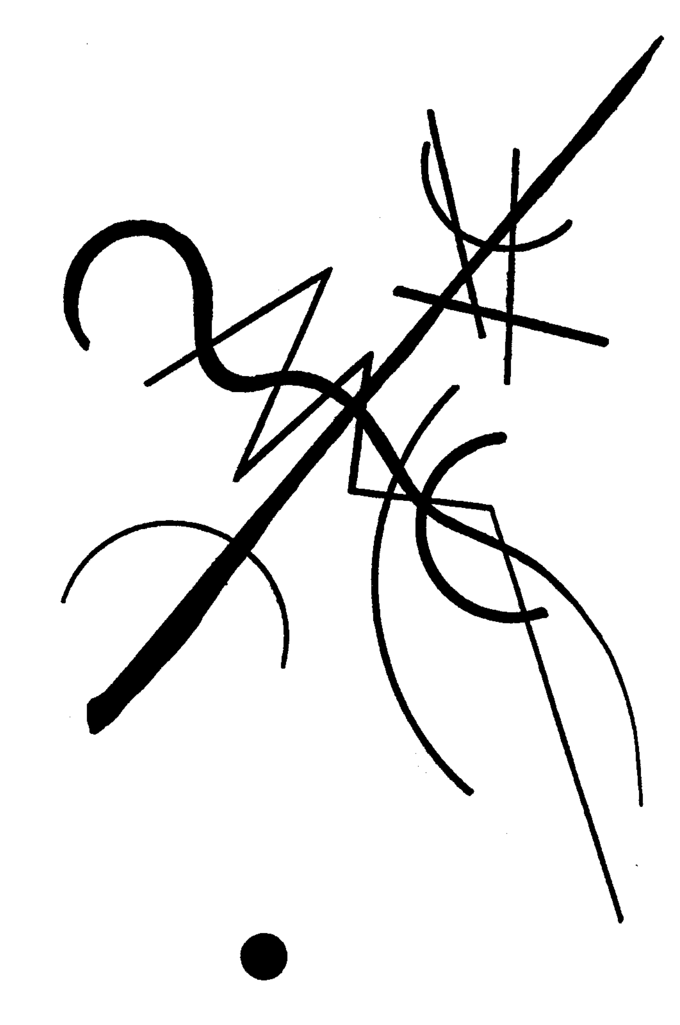
17. Та же волнообразная в окружении геометрических [форм]



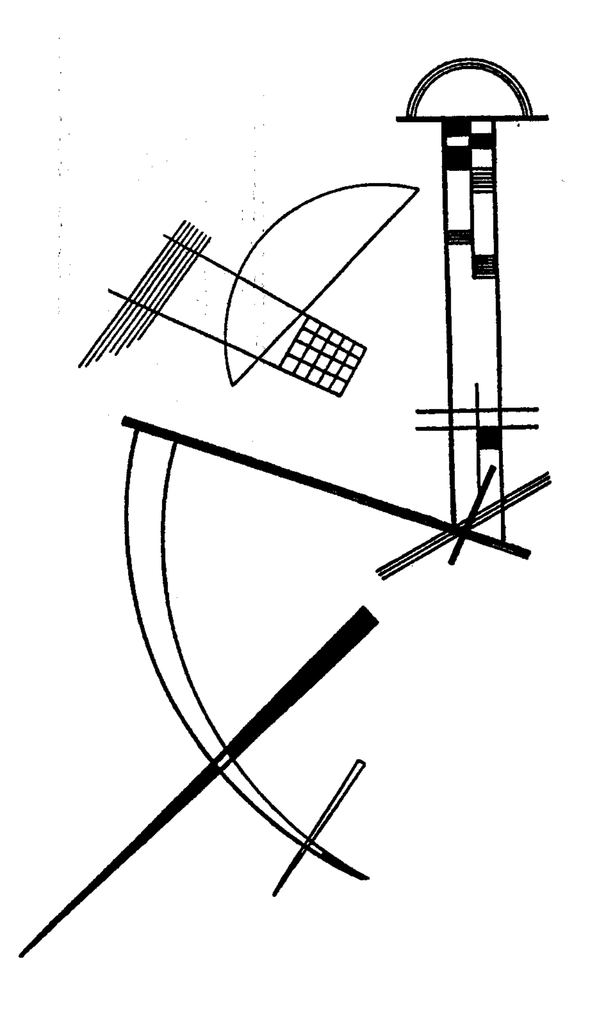
18. Простой и однородный комплекс нескольких свободных (линий)



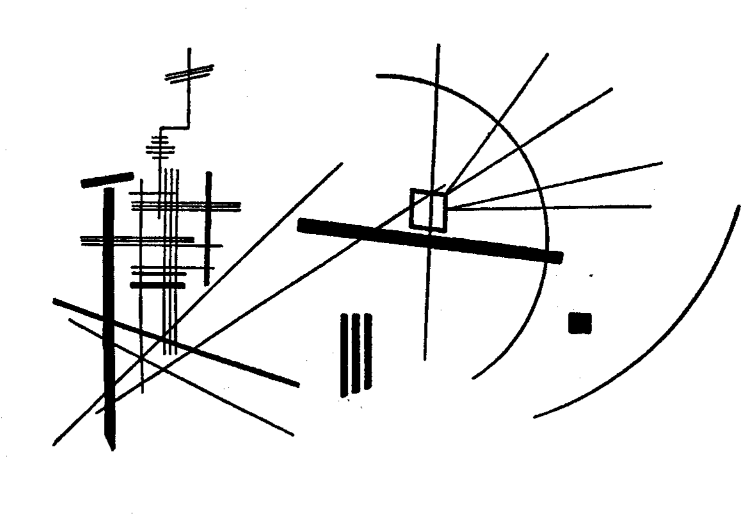
19. Тот же комплекс, усложненный [введением] свободной спирали



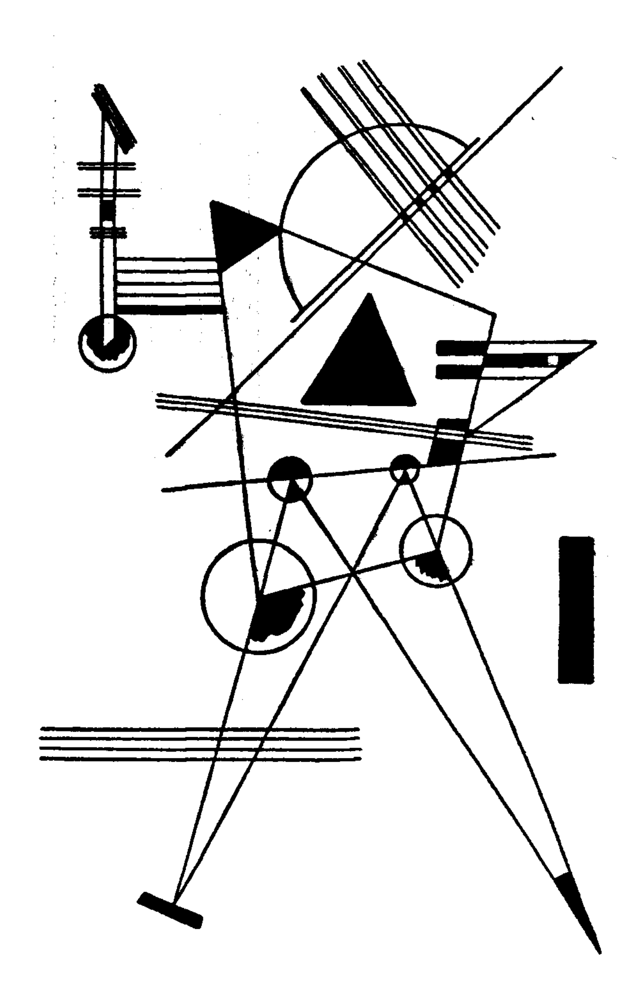
20. Диагональные напряжения и сопротивления с точкой, приводящей к внутренней пульсации всю внешнюю конструкцию



21. Двузвучие — холодное напряжение прямых, теплое напряжение кривых, скованное раскрепощается, пассивное концентрируется

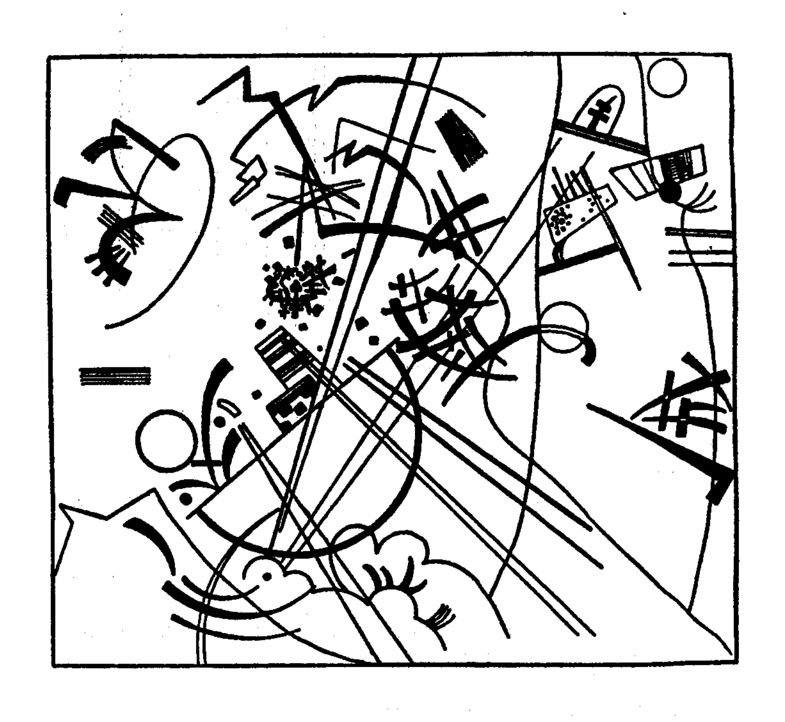


22. Схематизированная вибрация цвета, достигнутая минимумом цвета (черный)



23. Внутренние взаимоотношения комплекса из прямых с кривой (линией) (левое с правым). К картине «Черный треугольник» (1925)

24. Горизонтально-вертикальное построение противоположных диагоналей и точечных напряжений — схема картины «Интимное сообщение» (1925)



25. Линеарное строение картины «Маленькая мечта в красном» (1925)

Основные даты жизни и творчества

1866

22 ноября Василий Васильевич Кандинский родился в Хлыновске в семье купца I гильдии.

1869

Путешествует с родителями по Италии.

1871

Семья переезжает в Одессу. Родители разводятся.

1876–1885

Учится в классической гимназии в Одессе. Занимается музыкой и живописью.

1885

Поступает на юридический факультет Московского университета.

1889

28 мая — 3 июня участвует в экспедиции в Вологодскую губернию.

Осенью оставляет занятия в университете по состоянию здоровья. Едет в Париж.

1890–1891

Возвращается в университет.

1892

Вновь едет в Париж. Женится на своей кузине А. Ф. Шемякиной.

1893

В ноябре заканчивает университет с дипломом первой степени. Оставлен в университете на кафедре политической экономии и статистики по ходатайству профессора А. И. Чупрова.

1895–1896

Работает над диссертацией «О законности трудовой заработной платы». Работает художественным директором в Кушнеровской типографии в Москве. Решает оставить занятия

наукой и стать художником. Отправляется в Мюнхен учиться живописи.

1897

Поступает в школу живописи Антона Ашбе.

1898–1899

После неудачной попытки поступить в Мюнхенскую академию художеств занимается самостоятельно. Впервые участвует в выставке Товарищества южнорусских художников в Одессе.

1900

Поступает в Мюнхенскую академию художеств в класс Ф. Штука.

В феврале впервые участвует в выставке Московского товарищества художников.

1901

Основывает в Мюнхене художественное общество «Фаланга». Преподает рисунок и живопись в школе при этом обществе.

1902

Впервые участвует в выставке VI берлинского «Сецессиона».

1903

Путешествует по городам Германии, Италии, Австрии. Работает над альбомом гравюр «Стихи без слов», изданным в Москве в 1904 г.

1904–1907

Путешествует с Габриэле Мюнтер по Голландии, Северной Африке, Италии, Франции. В Париже участвует в выставках «Осенний салон» (1904–1910) и «Салон Независимых» (1907–1912). С сентября 1907-го по апрель 1908 г. живет в Берлине.

1908

Знакомится с композитором Ф. А. Гартманом, задумывает ряд экспериментальных театральных постановок.

1909–1910

Основывает «Новое мюнхенское художественное объединение», организовывает его выставки. Участвует в интернациональных выставках, организованных В. А. Издебским.

В декабре 1910 г. участвует в первой выставке художников «Бубновый валет».

1911

Выходит из «Нового мюнхенского художественного объединения». Кандинский и Франц Марк задумывают и осу-

ществляют издание альманаха «Синий всадник», а также организуют первую выставку одноименного объединения.

В декабре выходит книга Кандинского «О духовном в искусстве».

1912

Вторая выставка «Синий всадник» в Мюнхене. Работа над сценической композицией «Желтый звук».

В Берлине открывается первая персональная выставка Кандинского, вызвавшая резкую реакцию немецкой критики.

1913

В издательстве «Der Sturm» выходит альбом «Кандинский. 1901—1913», включающий автобиографические материалы.

1914

Открытие персональной выставки в Мюнхене и Кёльне. В каталоге Одесской весенней художественной выставки опубликована статья Кандинского «О понимании искусства».

В августе уезжает из Мюнхена в Швейцарию в связи с началом войны.

1916

Живет в Москве, в районе Зубовской площади.

В феврале в Стокгольме открылась выставка работ Кандинского 1909—1914 гг.

1917

Женится на Н. Н. Андреевской, они совершают свадебное путешествие в Финляндию.

Рождение сына Всеволода.

1918

Участвует в работе Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения, ведет живописные мастерские. Публикует автобиографическую книгу «Текст художника. Ступени».

1919

В июне становится директором Музея живописной культуры в Москве.

Публикует статью «О сценической композиции», написанную в 1913 г. для «Синего всадника».

Создает обеденный сервиз с абстрактным орнаментом для Ленинградского фарфорового завода.

1920

Участвует в создании Института художественной культуры (ИНХУК).

Избирается почетным профессором Московского университета.

С осени ведет мастерскую во ВХУТЕМАСе.

На конференции заведующих подотделами искусств (декабрь) делает доклад о деятельности ИНХУКа.

В октябре—декабре участвует в XIX выставке Всероссийского центрального выставочного бюро в Москве, где выставляет 54 работы.

1921

Принимает участие в организации Российской академии художественных наук, избран ее вице-президентом.

В сентябре представил доклад «Основные элементы живописи».

В декабре едет в командировку в Берлин как представитель Академии.

1922

В июне переезжает из Берлина в Веймар и начинает преподавать в Баухаузе.

1923

Первая персональная выставка в Нью-Йорке.

Публикует в журнале «Искусство» статью «К реформе художественной школы», а также ряд небольших статей в сборнике «Bauhaus Weimar 1919—1923».

1924

Клее, Кандинский, Фейнингер, Явленский объединяются в группу «Синяя четверка» («Die Blaue Vier»).

1925

Переезжает в Дессау, продолжает работать в Баухаузе.

1926

В Мюнхене выходит книга Кандинского «Точка и линия на плоскости». «Punkt und Linie zu Fläche». Участвует в интернациональной выставке современного искусства в Бруклине.

1927

Встречается с А. Шёнбергом и знакомится с К. Зервосом.

1928

Получает немецкое гражданство.

Создает декорации и костюмы для постановки «Картинок с выставки» М. Мусоргского в Дессау.

1929

В январе открывается первая персональная выставка акварелей и рисунков Кандинского в Париже.

1930

Путешествует по Италии, Египту, Палестине, Турции, Греции.

1931

Состоялась персональная выставка живописи и графики Кандинского в Берлине.

1932

В феврале открылась персональная выставка акварелей и графики в Берлине. Нацисты закрывают Баухауз в Дессау.

1933

В октябре–ноябре по приглашению сюрреалистов участвует в выставке в Париже.

В конце года Кандинский с женой переселяются во Францию, в пригород Парижа Нейи-сюр-Сен.

1934–1938

Работает в своей парижской мастерской, участвует в выставках в Париже, Лондоне, Нью-Йорке. В июле 1937 г. произведения Кандинского экспонируются на выставках «Дегенеративное искусство» («Entaitete Kunst») в Мюнхене.

1939

Получает французское гражданство.

1940

В течение первых месяцев немецкой оккупации живет в Пиренеях, затем в августе возвращается в Париж.

1941–1943

Много работает в области живописи и графики. В 1942 г. состоялась выставка Кандинского в парижской галерее Ж. Буше.

1944

Последняя прижизненная выставка в Париже.

Болезнь.

Умер 13 декабря. Похоронен на кладбище в Нейи.

СОДЕРЖАНИЕ

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАНДИНСКИЙ
ТОЧКА И ЛИНИЯ НА ПЛОСКОСТИ

Редактор Галина Соловьева
Художественный редактор Валерий Макаров
Технический редактор Татьяна Тихомирова
Корректоры Маргарита Ахметова, Александра Еращенкова, Елена Сокольская
Верстка Алексея Положенцева

Директор издательства Максим Крютченко

Подписано в печать 26.05.2003. Формат издания 76×100 1/32. Печать высокая. Гарнитура «Петербург». Тираж 7000 экз. Усл. печ. л. 10,57. Изд. № 639. Заказ № 56.

Издательство «Азбука».
196105, Санкт-Петербург, а/я 192.
www.azbooka.ru

Отпечатано с диапозитивов в ФГУП «Печатный двор» Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций.
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.